

Il presente lavoro è stato approvato nel semestre invernale 2003 dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo come tesi di dottorato, su proposta del professor Michelangelo Picone.

Così serpeggiando subentrò la crudele tirannide, e così
con inganni ed astuzia Ezzelino trasse al suo giogo Verona.
Che più ? Basta poco a dire la nuova impresa.
Venduta, travolta, la nobile cittàforte di Padova
giace soggetta al tiranno. Già lo scettro tiene,
esercitando spietato le superbe veci dell'Impero,
Ezzelino.
Ecer. vv.215-221

Ringrazio cordialmente il Professor Michelangelo Picone che ha incoraggiato e guidato i miei studi.

Silvia Locati

LA RINASCITA DEL GENERE TRAGICO NEL MEDIOEVO:

L'ECERINIS DI ALBERTINO MUSSATO

Indice	2
Premessa	4
<i>La rinascita del teatro tragico</i>	7
Capitolo I <i>Il teatro nel Medioevo</i>	8
1.1 Forme di teatro medievale	8
1.2 Il Cristianesimo	13
1.3 Il genere tragico	19
1. Definizione di tragedia	19
2. La rappresentazione tragica	24
1.4 Il teatro umanistico	28
Capitolo II <i>L'ambiente letterario padovano</i>	42
II.1 Padova incorona Mussato poeta	42
II.2 Il Cenacolo Padovano	48
Capitolo III <i>Dante Mussato e la tragedia</i>	59
III.1 Dante e il genere tragico	59
III.2 L' Epistola XIII a Cangrande della Scala	64
III.3 Mussato e il genere tragico	78
Capitolo IV <i>L'imitazione dei classici</i>	87
IV 1 Il concetto di "imitatio" e di "classico"	87
IV.2 Dante e la tradizione classica	90
IV.3 L'Umanesimo	95
IV.4 Petrarca e la teoria dell'imitazione	99
IV.5 L'imitazione dei classici in Mussato	103

Capitolo v <i>Dante e Mussato</i>	106
v.1 Giovanni del Virgilio e Dante	106
v.2 Giovanni del Virgilio e Mussato	113
<i>Il teatro di Mussato</i>	121
Capitolo I <i>La tragedia Ecerinis</i>	122
I.1 <i>Ecerinis</i> tragedia storica	122
I.2 La vicenda storica	127
I.3 Allusioni a Cangrande	130
I.4 La struttura della tragedia	138
I.5 I personaggi	142
Capitolo II <i>Seneca modello dell'Ecerinis</i>	153
II.1 Ripresa del modello senecano: stile e temi	153
II.2 L' <i>Octavia</i> di Seneca	174
Conclusioni	185
Testo e traduzione dell' <i>Ecerinis</i>	188
Bibliografia	219

Premessa

Il concetto di teatro e di spettacolo nel Medioevo abbraccia un insieme d'eventi e di situazioni così lontane e diverse tra loro, che risulta difficile fissare dei parametri per classificare forme teatrali così eterogenee.

Nel Medioevo il teatro non esiste più come istituzione, e quello che durante i secoli gli studiosi hanno qualificato come tale aveva forse per i contemporanei un'altra valenza. Nell'immaginario medievale, infatti, il teatro assume dei contorni estesi e talvolta indefiniti, al punto d'essere identificato con forme di spettacolo di vario genere come la danza o la recitazione pubblica. Molte erano le rappresentazioni che si svolgevano sulle piazze, ma solo alcune potrebbero essere definite a buon diritto rappresentazioni teatrali. Si trattava il più delle volte d'esibizioni di giullari, giochi di piazza, manifestazioni di carattere religioso, o semplicemente letture pubbliche. Questa molteplicità di forme rese difficile tracciare una storia e uno sviluppo regolare e continuato del teatro in generale, e in particolare della tragedia.

Nel V secolo a.C. ad Atene il teatro tragico raggiunse la sua più alta espressione artistica e letteraria. Eschilo, Sofocle ed Euripide composero le loro opere per un pubblico che viveva le rappresentazioni teatrali come la più alta espressione della democrazia ateniese. Il pubblico preparato, le condizioni politiche favorevoli, sono le componenti che permisero la fioritura della tragedia classica, e dovremo aspettare fino al Cinquecento per ritrovare opere teatrali che riusciranno ad eguagliare la grandezza e il *pathos* della tragedia greca.

Nel corso dei secoli, infatti, il genere tragico assunse toni e caratteristiche che l'allontanarono dall'originario concetto di tragedia. L'adeguamento al mondo romano e le censure imposte dal Cristianesimo, modificarono radicalmente il concetto di teatro e di tragico. Se da una parte furono condannate tutte le forme di spettacolo perché considerate responsabili della dissolutezza dei costumi, dall'altra anche i testi letterari tragici risentirono del nuovo credo religioso. Il libero arbitrio

dell'uomo, su cui tanto insistette il Cristianesimo, e la Provvidenza salvifica, introdussero nuovi temi nell'opera tragica. La divinità che non si accaniva più sull'uomo fu una liberazione, ma al contempo contribuì a responsabilizzare l'individuo le cui scelte determinarono il susseguirsi o meno di eventi tragici. Dall'opera tragica scaturisce un messaggio morale più forte. Il singolo individuo, che non subisce più la *nemesis* della divinità, deve sentirsi responsabile delle azioni che compie e soprattutto delle conseguenze che tali azioni comportano.

Individuare una linea di produzione drammatica precedente al XIV secolo è un'impresa ardua, poiché la storia della drammaturgia medievale, precedente alla rinascita umanistica, è del tutto frammentaria. Il tentativo di ridare vita ad una drammaturgia d'impronta classica, o comunque ad imitazione delle tragedie e commedie dell'antichità, parte da istanze puramente letterarie, che non hanno alcun legame con la pratica spettacolare.

Le fonti classiche che nel Medioevo ci parlano della tragedia raramente sono fonti greche, la conoscenza del greco sarà, infatti, una conquista umanistica. Questo fa sì che la nostra indagine sul genere tragico nel Medioevo parta dalle definizioni di teatro e di tragedia tradite da autori romani.

La ripresa dei classici e l'uso che ne fecero i primi umanisti padovani, può essere un'ulteriore chiave di lettura per capire la rinascita della tragedia nel Trecento. In particolare sarà interessante approfondire come sono state utilizzate le fonti antiche, e le scelte operate sui testi.

La mia indagine si focalizza sull'opera tragica di Albertino Mussato. Dall'analisi testuale dell'*Ecerinis* cercherò di evidenziare le varie componenti classiche presenti nell'opera tragica mussatiana, e di estrapolarne una serie d'indicazioni che ci permetteranno di chiarire quali circostanze letterarie e sociali sottendono alla ripresa del genere tragico.

Le tragedie di Seneca sono il modello classico cui Mussato fa riferimento, s'impone dunque un confronto diretto con l'opera senecana.

Con Seneca assistiamo alla ripresa del teatro latino arcaico. In età giulio-claudia e nella prima età flavia, l'élite intellettuale senatoria sembra ricorrere al teatro tragico come alla forma letteraria più idonea ad esprimere la propria opposizione al regime.

Nella tragedia latina, infatti, era sempre stata forte l'ispirazione repubblicana e l'esecrazione della tirannide. Questo può essere stato il motivo che spinse Mussato a scegliere come modello la tragedia di Seneca, per creare un'opera che, oltre ad avere un suo valore letterario, avesse anche una connotazione politico-storica, riferimento erudito che sicuramente non sfuggiva ai più colti tra il pubblico.

La tragedia senecana cui Albertino sembra far riferimento è l'*Octavia*, unica tragedia *praetexta* rimastaci. Benchè la sua attribuzione a Seneca resti incerta, l'opera mostra grandi affinità con le tragedie di Seneca ed è stata sempre attribuita ad un ambiente a lui vicino, in anni non di molto posteriori alla sua morte, si pensa al decennio 70-80 d.C..

L'*Octavia* si offriva a Mussato come modello ideale. La figura di Nerone, efferato tiranno, si ripresentava in tutta la sua crudeltà in Ezzelino. Nell'analisi comparativa delle due opere tragiche, cercherò di capire se la ripresa di questo genere sia stata dettata unicamente da esigenze letterarie, oppure anche dalla volontà di cercare una forma letteraria che fosse veicolo di un messaggio politico contro la tirannide. Considerando le vicende politiche del Comune padovano, potremmo chiederci se Mussato cercasse di invitare i cittadini ad una riflessione corale sul proprio destino, usando un genere letterario che storicamente fu la maggior espressione di democrazia.

La rinascita del teatro tragico

Capitolo I

Il teatro nel Medioevo

I. 1 Forme di teatro medievale.

Con la crisi della cultura classica, negli ultimi decenni dell'Impero romano, rapidamente si cancellarono i parametri che avevano nettamente distinto nella letteratura antica tragedia e commedia. Scompare anche il pubblico destinatario di questi due generi, che, spinto dalle invasioni barbariche, abbandona le città. Nella desolazione che investe il mondo romano al suo tramonto, non esiste più una vita pubblica e i teatri, luoghi d'aggregazione dei cittadini, perdono significato e funzione.

A questa crisi della vita sociale e dei suoi spettacoli, contribuisce anche il Cristianesimo che, nella sua rigida moralità, condanna apertamente ogni tipo di spettacolo¹. In questo clima nasce la figura dell'istrione che vive nelle corti dei signori e che, con il suo repertorio personale misto di tragico e comico, ha il compito di intrattenere la piccola corte che vive nella casa. Il suo repertorio è talmente influenzato dal plauso dei signori, che a poco a poco s'impoverisce e si semplifica, trasformando questo personaggio in mimo, buffone e saltimbanco, fino a perdere completamente la connotazione d'attore².

La professione d'intrattenitore trova una legittimazione sociale, quando viene ricondotta ad una condizione servile. Il reinserimento del giullare nella piramide sociale passa attraverso l'integrazione in una categoria umile, che sottrae il mestiere degli intrattenitori ad una condizione di totale illegittimità. I menestrelli, sebbene possiedano abilità musicali e canore, sono equiparati ai servitori di cui si circondano i signori, sono di solito accomunati a questi ultimi anche nei segni di appartenenza a una casata, di cui indossano la livrea³.

Le grandi invasioni del X e XI secolo, come quella Longobarda in Italia, segnano la fine e il decadimento della classe privilegiata italica. In questo contesto anche la figura dell'attore-istrione scompare insieme alle case che lo avevano ospitato. In epoca medievale ricomparirà, con il formarsi delle nuove

¹ Per la funzione del Cristianesimo e il suo influsso in ambito letterario vedi R. TESSARI, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Bari, Laterza, 1993.

² Per questo genere di teatro presso le corti vedi TESSARI, *La drammaturgia* cit.

³ Vedi S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 57-83.

città, come il giullare che frequenta le piazze cantando le sue storie per divertire il pubblico⁴. Tuttavia lo spazio proprio del giullare non sarà mai il teatro, né il suo repertorio la commedia o la tragedia, bensì la narrazione epica: il Ciclo di Carlo Magno o di Re Artù.

Quali erano nel Medioevo le diverse forme di teatro, o forse sarebbe meglio parlare di rappresentazioni teatrali, alle quali faceva riferimento Mussato come termine di confronto per la sua opera?

L'origine del teatro sacro medievale è stata fatta risalire ad un breve dialogo cantato, inserito all'interno del rito liturgico⁵. Il nome *Quem quaeritis* deriva dalla prima battuta di questo dialogo strettamente connesso al rito pasquale. Dal XII secolo, nei riti liturgici di vari monasteri europei il nucleo drammatico del *Quem quaeritis*, che inizialmente si riduceva a due sole voci, assunse una forma più elaborata sia nel dialogo sia nell'azione⁶.

Per capire la concezione che sta alla base del teatro religioso medievale, bisogna dimenticare l'idea moderna di scena. Mentre la scenografia rinascimentale si fondava sulla concentrazione del luogo d'azione in uno spazio unitario, i misteri, come già i drammi liturgici, prevedevano la compresenza d'elementi che rappresentavano posti diversi e tempi diversi. Caratteristica del teatro medievale era, infatti, la «scena multipla». Ignorate le tre unità di tempo, spazio e luogo, tipiche del teatro greco, si rappresentava un eroe attraverso tutte le età, in questo modo era anche possibile rappresentare l'intera umanità, mettendo in scena la storia dalla creazione d'Adamo al Giudizio⁷.

Il palcoscenico medievale non rappresentava più un luogo, ma l'universo, una quantità di luoghi offerti allo spettatore simultaneamente. Le unità classiche

⁴ Giullare, deriva dal latino «iocolator», che a sua volta deriva da «iocus» gioco. Nel Medioevo latino i giullari sono professionisti del gioco e dello spettacolo, divertono il pubblico sia con esibizioni di destrezza fisica, sia con discorsi, recitazioni, canti, musica e danza: in genere sono condannati dalla cultura ufficiale perché producono «obscoena» cose oscene, legate a tradizioni precristiane, ed antichi usi folklorici. Con l'affermarsi della cultura umanistica, il nome di giullare passa a designare solo attori, giocolieri e professionisti dello spettacolo che si esibiscono in ambienti popolari, dove sono accolti come buffoni e saltimbanchi.

⁵ H. OGDEN DUNBAR, *The staging of drama in the medieval church*, Newark, University of Delaware Press, 2002.

⁶ Per una trattazione approfondita delle forme liturgiche teatrali vedi S. PIETRINI, *Spettacoli* cit, pp. 17-52.

⁷ Per queste forme di teatro vedi: A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, 3 voll., Roma, Bardi, 1966; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1943; E. FRANCESCHINI, *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960.

avevano indotto i drammaturghi antichi a servirsi ampiamente di descrizioni e narrazioni. La piena libertà medievale, permettendo di vagare nel tempo e nello spazio, lasciava all'autore la possibilità di far accadere tutti gli eventi sotto gli occhi degli spettatori. Il pubblico non doveva essere informato di fatti precedenti e non c'erano allusioni a vicende non rappresentate.

Ci troviamo di fronte ad un teatro completamente nuovo. Un teatro che si allontana molto dai modelli di teatro greco e latino in cui la parola era la fonte principale di conoscenza e di riflessione, in cui la forza espressiva dei versi era la vera ricchezza poetica dell'opera.

Dal XIII secolo si era diffusa in Italia un'altra forma spettacolare che trae origine dalle pratiche devozionali: le processioni dei Flagellanti. Il movimento fu fondato nel 1260 dall'eremita perugino Raniero Fasani e dall'Umbria si diffuse in tutta la penisola⁸. Il mistico Raniero Fasani con le compagnie dei "disciplinati" o "flagellanti" percorrevano le contrade dell'Umbria, vestiti di sacco, flagellandosi e predicando pace e penitenza. Queste ebbrezze mistiche ricordano le esaltazioni dionisiache dalle quali scaturì nell'antica Ellade la tragedia classica. Allora il coro radunato attorno all'altare di Dioniso invocava il dio con canti, finché un giorno Dioniso aveva risposto ed era materialmente apparso sotto forma d'attore⁹. Così anche la Lauda umbra era presto passata dall'invocazione lirica alla forma dialogata e drammatica.

Questo nuovo tipo di dramma sacro, sorto indipendentemente dal dramma liturgico, per opera dei laici, arrivò ad una forma più complessa e scenicamente più sviluppata: la Devozione. Dall'unione della Devozione e la Rappresentazione muta nacque la Sacra Rappresentazione. La scena rappresentava sempre un monte, che sia come altura sia come grotta si prestava ad infinite possibilità. Il palco era eretto in piazza ed il popolo era convocato per l'ora del vespro. La Sacra Rappresentazione era diretta da un Festaiolo che era ad un tempo regista, buttafuori, suggeritore e spesso recitava il prologo. La rappresentazione iniziava con un «annuncio», il parallelo del «prologo» del teatro greco, e terminava con una «licenza» moraleggiante, che richiama «l'esodo» del coro greco. Il dramma era scritto in volgare e gli argomenti erano presi dalla storia sacra e

⁸ Vedi: *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio (Perugia 1260)*. Atti del Convegno Internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia, 1962; e *Le laudi drammatiche umbre delle origini*, Atti del V Convegno di studio (Viterbo, 22-25 maggio 1980).

⁹ Vedi M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino, Einaudi, 1955; O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, London, Routledge, 2003.

dalla vita dei santi. La scena in seguito si arricchì di personaggi muti (fantocci o presepi viventi), accorgimenti meccanici, trucchi ed abiti sempre più sontuosi. Tra una scena e l'altra c'erano gli intermezzi, danze o quadri coreografici che a poco a poco non ebbero più nessun'attinenza con il soggetto dell'opera, ma servivano solo da intervallo per lo spettatore.

Come mai, durante il Medioevo, non si arrivò ad ottenere un capolavoro teatrale al pari dei grandi successi che Dante, Petrarca e Boccaccio ottennero in altri generi letterari?

Certo chi ideò e mise in scena il Dramma Sacro seguì a concepirlo per secoli più come una favola rappresentata che un dramma classico. Il metro scelto, l'ottava, non era il più adatto alla sintesi drammatica, ed induceva alla divagazione ed alla prolissità. L'apparato scenico, non ponendo limiti di spazio e di tempo, non giovava alla concentrazione, all'eliminazione del superfluo, ed infine, la possibilità di mettere tutto in scena richiese minori virtù alla parola. Il Dramma Sacro italiano conservò così il carattere di 'libretto', che aspetta il suo compimento dalla rappresentazione, ma che di per sé è schematico ed incompiuto. Potremmo quasi affermare che il torto del teatro medievale è stato di mostrare tutto e di dire poco.

La parziale eclissi del concetto di dramma dunque è in gran parte una conseguenza del fatto che dalla tarda antichità non si scrivono più testi destinati alla rappresentazione.

Abbiamo, tuttavia, esempi di opere scritte nel tentativo di emulare il teatro antico, testimonianze che ci confermano l'interesse per il teatro. È questo il caso delle sei composizioni di Hrosvitha¹⁰, una religiosa sassone dell'abbazia benedettina di Gandersheim, che nel X secolo scrisse alcune composizioni drammatiche ad imitazione di Terenzio. Le sei composizioni, piuttosto che commedie, potrebbero essere considerate tragedie, se non fosse per la tipologia dei personaggi che non sono quasi mai di condizione elevata. Il finale luttuoso caratterizza tutti i componimenti, e nonostante la molteplicità d'azioni, l'intreccio è finalizzato alla funzione didascalica che questi componimenti dovevano avere.

¹⁰ M.L. FINI, *Teatro latino del secolo X. I drammi di Hrosvitha von Gandersheim*, Bologna, Editrice Universitaria Bolognese, 1978; M. GIOVINI, *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, 2003; e ancora M. GIOVINI, *Indagini sui poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, Genova, Università di Genova (Facoltà di lettere), 2001.

Probabilmente questi drammi non furono mai rappresentati. Possiamo pensare a delle letture dramatizzate all'interno del monastero.

I. 2 Il Cristianesimo

Il ricordo del teatro è trasmesso dall'antichità al Medioevo mediante gli scritti dei Padri della Chiesa. La divulgazione della memoria del teatro antico, avvenuta tramite gli scrittori cristiani, risulta gravata da un pesante giudizio morale. All'arte teatrale era attribuito un potere quasi diabolico a cui bisognava resistere e dal quale era necessario difendersi.

Il ricordo del teatro romano prevalse su quello del teatro greco, sia per prossimità cronologica, ma anche e soprattutto perchè rievocato in uno dei testi più letti durante tutto il Medioevo, *La città di Dio* di Sant'Agostino¹¹. Nel secondo libro Sant'Agostino, riprendendo il testo di Tito Livio, narra l'origine dei *ludi scenici*, istituiti a Roma su consiglio degli dei per scongiurare una pestilenza che affliggeva la città¹².

La desertificazione e la rovina degli edifici di cui si rallegra nei suoi scritti Sant'Agostino, vanno di pari passo con le condanne che dissolvono il professionismo degli attori, e con le pressioni ideologiche intese a colpevolizzare e a soffocare le abitudini del pubblico.

Secondo la nuova religione «lo spettacolo, qualsiasi spettacolo, per la sua forma e per le sue origini, è idolatria»¹³. Tertulliano nel suo *De Spectaculis* condanna ogni forma di rappresentazione teatrale, poichè gli spettacoli inducono alle passioni, incitano all'impudicizia e al vizio:

È evidente l'influenza di Venere e Libero [...] sulle arti sceniche. Ciò che appartiene tipicamente alla scena, ciò che si riferisce al gesto o alla flessione del corpo, consacra la dissolutezza a Venere e Libero: rammolliti l'una dal sesso, l'altro dal

¹¹ AGOSTINO, *De Civitate Dei*, trad.it. a c. di L. ALICI, Milano, Rusconi, 1984.

¹² Nella *Città di Dio* la narrazione di Tito Livio sull'origine del teatro presso gli antichi romani è rielaborata in chiave cristiana. L'argomento è trattato nell'ottavo capitolo *De ludis scenicis, in quibus dii non offenuntur edizione suarum turpitudinum, sed placantur*. «populo bellicoso et solis antea ludis circensibus adsueti ludorum scaenicorum delicata subintravit insania [...] romana urbe vastata, quos pestilentia ista possedit atque inde fugientes Carthaginem pervenire potuerunt, in theatris cotidie certatim pro histrionibus insanirent». Poiché Agostino si propone di dimostrare gli effetti deleteri del culto pagano, pone l'accento sul fatto che i ludi scenici furono istituiti per allontanare la peste da Roma. Il flagello peraltro non si placò e «per quel popolo bellicoso ed abituato prima d'allora soltanto ai giochi del circo sopraggiunge la gradevole follia dei ludi scenici» al punto che persino dopo la distruzione di Roma, coloro che riuscirono a fuggire a Cartagine «impazzivano a gara ogni giorno, nei teatri, dietro gli istrioni».

¹³ L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 15 ss.

vino. Ciò, poi, che si compie con la voce, con il ritmo, con gli strumenti musicali e con la scrittura, ha come promotori gli Apolli, le Muse, le Minerve e i Mercurii¹⁴.

La condanna di Tertulliano si estende anche alla lettura drammatica dei testi teatrali, egli sostiene infatti che le commedie e le tragedie trattano di «crimini e scene libidinose, sono cruento e lascive, empie e senza regole»¹⁵.

Isidoro di Siviglia riprende il testo di Tertulliano e, dopo le considerazioni su Libero e Venere protettori delle arti sceniche, aggiunge che il teatro non è stato istituito solo per i vizi degli uomini, ma anche per volere dei demoni: «Et est plane in artibus scenicis Liberi et Veneris patrocinium, quae privata et propria per sexum, illi per luxum dissoluti», «Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis, sed et daemonum iussis instituta sunt»¹⁶, attribuendo così una connotazione demoniaca all'opera teatrale.

Da Isidoro e dalle opere dei Padri della Chiesa, questi concetti furono trasmessi alla posterità e si fissarono nell'immaginario letterario. Il bersaglio polemico non era soltanto il teatro reale, ma l'idea stessa di spettacolo.

Come sostiene Girolamo

Se qualcuno si diletta dei giochi del circo, del combattimento degli atleti, della gestualità degli istrioni, delle forme femminili, dello splendore delle gemme [...], attraverso le finestre degli occhi, la libertà della sua anima viene catturata, e si adempie quella profezia: "la morte è entrata dalle vostre finestre"¹⁷.

Non è dunque la sola forma pagana del "rappresentare" l'obiettivo cui tese il rigorismo cristiano, ma la sostanza stessa di qualsiasi produzione spettacolare.

Se come sostiene Sant'Agostino «in interiore hominis habitat Veritas», la nuova religione che si preoccupava di salvaguardare e coltivare il germe di Verità presente nell'intimo d'ogni individuo, considerava questo germe come unico ospite prezioso di un corpo assediato dalle lusinghe spettacolari del mondo esterno. Ancora Girolamo dice: «Quando, sulle scene teatrali, un solo istrione ora

¹⁴ TERTULLIANO, *De Spectaculis*, a c. di M. MANGHI, Milano, Mondadori, 1995.

¹⁵ TERTULLIANO, *De spectaculis* cit.: «Quodsi tragoediae et comoediae scelerum et libidinum auctrices cruentae et lascivae, impiae et prodigae, nullius rei aut atrocis aut vilis commemoratio melior est» (XVII, 7).

¹⁶ ISIDORO, *Etymologiarum sive originum libri*, ed. a c. di W.M. LINDSAY, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1911 (XVIII, 51, 59).

¹⁷ GIROLAMO, *Adversus Iovinianum*, (in E.K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, vol. I, London, University Press, 1903, pp. 23).

si mostra come robusto Ercole, ora si muta in fragile Venere, ora diviene tremulo come Cibele [...] pensa che noi abbiamo altrettante personalità quanti peccati»¹⁸.

Tertulliano invitava i fedeli non solo ad abbandonare i teatri, ma si preoccupava soprattutto di tracciare e divulgare il più irriducibile contrasto tra l'assoluta negatività di qualsiasi teatro materiale esteriore, e l'assoluta positività di un puro teatro spirituale interiore. Ciò facendo segnalava una delle fenomenologie portanti della grande mutazione antropologico-religiosa, che distinse il passaggio dalla tradizione pagana greco-latina alla nuova spiritualità affermata dal Cristianesimo.

In realtà i propugnatori della rivoluzione evangelica, mentre riconoscono nei ludi circensi e negli altri spettacoli dell'Impero romano mere forme di culto idolatra del paganesimo, ci impongono di considerare il loro atteggiamento sullo sfondo della più radicale opposizione tra due specie inconciliabili di coscienza e di sensibilità: quella che si esplicava nella individuazione del divino in parvenze fisiche percepibili dai sensi, e quella che si esplica nella scelta di assolutizzare il divino collocandolo a livello di esperienza interiore. Ciò non significa che i romani andavano a teatro per adorare Bacco o Marte nelle figure dell'attore o del gladiatore, tuttavia apparivano colpevoli ai primi cristiani per i quali anche il solo piacere estetico di partecipazione agli spettacoli non doveva considerarsi neutro.

Già lo stoicismo di Seneca, non a caso cultore di una drammaturgia destinata a tradursi in *Lectioes*, aveva posto sotto accusa la vacuità e crudeltà degli agoni circensi. Il Cristianesimo degli inizi, per quanto deprechi il legame essenziale tra ogni sorta d'immagine e culto pagano, non esiterà troppo a convertire i sarcofaghi in pietra scolpita del rito funerario politeista in normali sepolture per i propri adepti, ma non arriverà mai a convertire i teatri di Dioniso in teatri di Cristo. Mentre i segni figurati tracciati da pittura e scultura hanno comunque caratteri di astrazione simbolica che li rendono riciclabili, là invece dove l'immagine si afferma in virtù di un corpo d'attore, che sembri donarle anima e vita, essa diventa veicolo pericoloso di contagi diabolici che, attraverso gli organi sensoriali, aggrediscono l'anima dello spettatore per condurla a perdizione.

La polemica cristiana si trovò in difficoltà di fronte al testo drammatico. Gli autori cristiani erano ben consapevoli della differenza tra la semplicità dei

¹⁸ GIROLAMO, *Lettera ad Eustochio*, (in H. REICH, *Der Mimus*, Berlin, Weidmann, 1903, p.34).

divertimenti circensi e la complessità letteraria delle scritture comiche e tragiche, tuttavia non operarono alcuna distinzione etica.

Lattanzio scrive:

Non so se sulle scene la corruzione non sia ancor più turpe[che nel circo]: infatti, le favole comiche parlano di corruzione di vergini e d'amori di meretrici; e quanto più sono eloquenti coloro che hanno inventato queste infamità, tanto più l'eleganza delle parole persuade, e più facilmente i versi belli ed armoniosi entrano nella memoria di chi ascolta. Parimenti le storie tragiche mettono sotto gli occhi parricidi e incesti di re cattivi, e mostrano tragiche scelleratezze¹⁹.

Analogamente Tertulliano sostiene:

Se noi disprezziamo i principi della letteratura pagana in quanto frutto di stoltezza agli occhi di Dio, altrettanto ci s'impone per quanto riguarda quelle forme di spettacolo che, nella letteratura pagana, costituiscono – ben distinte – la commedia e la tragedia. Che se le tragedie e le commedie sono esempi cruenti e lascivi, empi e sregolati, di delitti e libidini, nessuna esaltazione di fatto atroce o volgare è migliore del fatto stesso: ciò che si rigetta nelle azioni, non può accogliersi neanche nelle parole²⁰.

Il Cristianesimo delle origini condannava dunque non solo gli agoni circensi, ma anche i principi etici e i temi proposti da due generi drammatici, la commedia e la tragedia, esemplari delle civiltà pagane. Il rifiuto di tragedia e commedia greco-latina nacque dalla convinzione che i due generi letterari fossero contaminati da prospettive culturali religiosamente inaccettabili. Il Cristianesimo tuttavia non rifiutò esplicitamente in modo radicale il testo drammatico in sé, semplicemente evitò di parlarne, questo può essere valutato come il segno della volontà di conservare questa categoria espressiva (il teatro) per riservarsi la possibilità di riutilizzarla come proprio strumento comunicativo.

Sant'Agostino, infatti, scrive:

Vi sono generi di spettacolo assai più tollerabili degli spettacoli scenici, come le commedie e le tragedie, cioè i testi d'autori da recitarsi nei teatri, caratterizzati da una notevole volgarità di fatti, ma ben diversi da quelle rappresentazioni fatte di oscenità. Questi testi sono compresi fra quelli degli studi, che sono detti onesti e liberali, e che i ragazzi sono costretti dagli anziani a leggere e ad imparare²¹.

¹⁹ LATTANZIO, *Divinae Institutiones*, 6, 20; (in ALLEGRI, *Teatro e spettacolo* cit., p. 22).

²⁰ TERTULLIANO, *De Spectaculis* cit. p. 416.

²¹ AGOSTINO, *De civitate Dei*, cit., II, 8.

La polemica lentamente si smussò e fu riconosciuta la dignità letteraria delle tragedie e delle commedie, la cui lettura al tempo d'Agostino faceva parte dell'iter educativo dei ragazzi di buona famiglia.

L'apparente paradosso che condusse la nuova religione ad accogliere, entro le forme letterarie da lei ritenute accettabili, esempi di drammaturgia svincolati dalla realizzazione spettacolare, sembra realizzarsi sulla scorta di un equivoco autorizzato dalla retorica pagana dei primi secoli, che identificava impropriamente il gioco dialogico di commedie e tragedie con l'occasionale impiego del dialogo in altri generi di scrittura.

L'atteggiamento negativo della Chiesa nei confronti del teatro è da considerare quindi una delle cause della frattura che si creò fra la drammaturgia e lo spettacolo. Gli scrittori cristiani privarono l'opera drammatica della funzione secondo loro più pericolosa, la rappresentazione, cancellando così ogni aggancio del genere tragico con il teatro.

Paradossalmente, però, molti riferimenti alla pratica scenica sono contenuti nell'opera di Sant'Agostino che, condannando gli spettacoli dei mimi e dei funamboli, e la turpitudine degli istrioni e degli acrobati, ci offre un quadro preciso e dettagliato di come si svolgevano queste rappresentazioni. Nelle sue parole il teatro sembra qualcosa di ancora vivo nella vita sociale, e gli spettacoli costituiscono un reale pericolo morale per i cristiani. Questo potrebbe indurci a pensare che anche la tragedia e la commedia fossero ancora rappresentate. Tuttavia nella *Città di Dio* Sant'Agostino non parla della rappresentazione della tragedia, dice solo: «fabulae poetarum agenda in spectaculis» senza alcun riferimento alla scena²². Probabilmente egli accenna alle tragedie e alle commedie come esempi di finzione e d'assunzione di false sembianze. A questo proposito ricordiamo che la figura del giullare e dell'istrione era diventata per gli scrittori cristiani il simbolo dello spettacolo profano. Lo stravolgimento del corpo e la trasformazione dell'aspetto erano considerati un peccato contro natura, poichè deformavano l'immagine dell'uomo creato a somiglianza di Dio.

Gli intrattenitori erano descritti come esseri degenerati, corrotti e dediti al vizio. In uno dei tanti libri penitenziali del XIII secolo, la *Summa Confessorum* di Thomas Cobham, troviamo un'epitome dei vizi comunemente attribuiti ai giullari, ritenuti *turpi, vani e girovaghi*.

²² AGOSTINO, *De civitate Dei*, cit., II, 8.

tre sono i generi di istrioni quelli che trasformano il loro corpo con turpi salti e turpi gesti, o denudandosi in modo turpe, o indossando orribili maschere», così come quelli che: «non fanno niente, ma si comportano da calunniatori, non hanno una fissa dimora, ma seguono le corti dei potenti e dicono cose ingiuriose e infamanti degli assenti per piacere ai presenti» e sono definiti «buffoni vagabondi»²³.

²³ THOMAS COBHAM, *Summa Confessorum*: «Tria sunt histrionum genera. Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel denudando se turpiter vel induendo horribiles larvas, et omnes tales damnabiles sunt, nisi reliquerint officia sua. Sunt etiam alii qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium, sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis. Tales etiam damnabiles sunt, quia prohibet Apostolus cum talibus cibum sumere, et dicuntur tales scurrae vagi, quia ad nihil utiles sunt, nisi ad devorandum et maledicendum» (testo latino in CHAMBERS, *The Medieval Stage*, cit.).

I. 3 Il genere tragico

3.1 Definizione di tragedia

La definizione del genere drammatico formulata da Aristotele rimase sepolta in un oblio quasi totale fino alla riscoperta del XIV secolo. Dal 1248 esisteva una traduzione della *Poetica* conservata in due codici italiani indipendenti l'uno dall'altro, che tuttavia restò sostanzialmente ignota²⁴.

Durante l'alto Medioevo, il ricordo dei drammaturchi antichi si fa confuso, e molte opere che non hanno niente a che vedere con la scena sono attratte nella sfera nebulosa del teatro²⁵.

«Nessuna forma poetica soffrì nel medioevo trasfigurazione o deturpamento maggiore che la tragedia» dice Carducci²⁶. Ai tempi dell'Impero romano sappiamo fu bandita dai teatri, che ospitarono solo i mimi, e già con Seneca, le opere tragiche erano destinate alla sola lettura. L'idea medievale di commedia e di tragedia tramandata dalla tradizione letteraria, tiene poco conto della struttura formale dei generi drammatici. Le opere ibride di cui abbiamo notizia²⁷, perdendo ogni configurazione tipica del genere tragico, si allontanano dal concetto "classico" di tragedia, facendo perdere completamente la memoria dell'origine teatrale di questo genere letterario²⁸. Sebbene il ricordo della drammaturgia antica sia confuso, alcune figure esemplari del mito, come Edipo e Oreste,

²⁴E. FRANCESCHINI, *La «Poetica» di Aristotele nel secolo XIII*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1935, pp. 523-548.

²⁵Il ricordo dei testi drammatici in lingua latina che sono andati perduti, come le tragedie di Livio Andronico, è stato trasmesso al Medioevo attraverso le citazioni e gli estratti di Nonio Marcello: vedi *Nonii Marcelli De Compensiosa Doctrina*, a c. di W.M. LINDSAY, Lipsia, Teubner, 1903.

²⁶L. PADRIN, *Ecerinide, tragedia, con uno studio di Giosué Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1900, p.15.

²⁷Nel II secolo Osido Geta scrisse una *Medea* in esametri di centoni virgiliani; nel secolo quinto Draconzio cartaginese compose un carme intitolato *Orestis tragedia*, poema di circa mille versi che racconta le vicende dell'Orestea, inframmezzato da dialoghi. La mescolanza di parti narrative e dialogate non ha impedito all'autore di considerare l'opera una tragedia soprattutto in base al contenuto.

²⁸Vedi sull'origine della tragedia: M. UNTERSTEINER, *Le origini* cit.; L. BATTEZZATO, *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia*. Atti del convegno della Scuola Normale superiore (Pisa, 14-15 giugno 2002), Amsterdam, A.M. Hakkert, 2003.

restano associate all'idea di tragedia, di cui esemplificano la tematica orribile²⁹. L'opera tragica oramai concepita solo come opera destinata alla lettura, si era trasformata da rappresentativa a narrativa.

La memoria degli spettacoli antichi si cristallizzò attorno ad alcuni concetti fondamentali ripetuti per secoli. Due oggetti concreti entrarono a far parte dell'immaginario medievale, il socco e il coturno. In un commento dell'XI secolo all'*Ars poetica* di Orazio, nel glossare il lemma *soccus*, l'autore ripropone la distinzione fra i due generi drammatici in base alla condizione sociale dei personaggi e allo stile. Tipica della tragedia, i cui protagonisti sono *magnae personae*, è considerata l'*alta oratio*, mentre caratteristica della commedia è l'*humilitas*. Ad una si addice il socco e all'altra il coturno «grande et altum calceamentum». In questa definizione troviamo anche un'allusione metaforica alla grandezza altisonante della tragedia.

Nel IV secolo, sebbene le tragedie e le commedie scomparissero dalle scene, la distinzione tra i due generi drammatici venne riproposta da alcuni grammatici. Elio Donato, autore di un commento a Terenzio e di un trattato sulla commedia e la tragedia, di cui restano alcuni frammenti³⁰, distinse il genere tragico da quello comico in base alla tipologia dei personaggi e all'evoluzione dell'intreccio³¹. Distinzione che sicuramente risale alla *Poetica* di Aristotele.

Questa distinzione fu riproposta per tutto il Medioevo. La tragedia e la commedia divennero categorie assolute. I due termini non qualificarono più un genere letterario specifico, ma il contenuto e lo stile dell'opera. Nella concezione medievale "commedia" è qualsiasi componimento a carattere comico, con personaggi comuni e con un linguaggio quotidiano. "Tragedia" è il rivolgimento del destino individuale, più o meno repentino, ma sempre fatale; un ribaltamento della sorte spesso associato alla ruota della Fortuna che diventa emblema della caducità dell'uomo. In generale nelle definizioni di tragedia, anche quando non è

²⁹ PIETRINI, *Spettacoli* cit.; G. FINK, *Who's who in der antiken Mythologie*, München, Deutschen Taschenbuch Verlag, 2003.

³⁰ *Aeli Donati Commentum Terentii*, a c. di P. WESSNER, 3 voll., II, Lipsia, Teubner, 1902-1905.

³¹ *Aeli Donati Commentum Terentii* cit., I, p. 21 «in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbolenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur [Nella commedia si rappresentano le sorti di uomini modesti, piccoli sono i contrasti e liete le conclusioni, ma nella tragedia, al contrario, si mostrano avversità, i personaggi sono importanti, grandi i terrori e funeste le conclusioni; di qui deriva che la commedia ha inizi difficili e finale tranquillo e nella tragedia gli avvenimenti si svolgono in modo opposto].

rilanciato il concetto del trascorrere dalla felicità all'infelicità, l'elemento caratterizzante è il tema funesto. Nel *Glossarium Ansileubi*, dizionario del VIII secolo, sono riportate varie definizioni di tragedia: «luctuosa relatio» e «luctuosum carmen»³², in tutte è evidente la connotazione funesta che la trama deve avere perchè l'opera possa essere definita tragica.

Secondo le *Derivationes* del monaco Osberno di Gloucester, del XII secolo, la tragedia è «un componimento luttuoso, perchè comincia con la letizia e termina nella tristezza, il cui contrario è la commedia, che comincia con la tristezza e termina in letizia»³³. La nozione di tragedia come passaggio dalla felicità all'infelicità diverrà un concetto fondamentale della poetica medievale, connesso con l'idea del trascorrere della Fortuna.

Nelle definizioni degli eruditi tardo-antichi la drammaturgia e la messa in scena restavano due sfere completamente separate. Le nozioni di tragedia e di commedia furono scisse dal ricordo delle rappresentazioni teatrali, già condannate dai Padri della Chiesa.

Spesso la tragedia fu assimilata all'epica, soprattutto in considerazione dei temi proposti dai testi tragici. I temi propri della tragedia sono le gesta eroiche, le vicende pubbliche, mentre le commedie raccontano d'amori a lieto fine, ne consegue che, mentre i temi della commedia sono pure invenzioni, la tragedia attinge spesso alla storia, proprio come l'epica³⁴. Le *res gestae*, a metà fra la storia e l'epica, sono considerate il soggetto proprio della tragedia.

Nel XIII secolo, Giovanni della Garlandia rilanciò la distinzione fra i tre principali generi letterari (imitativo, narrativo e misto), ma tralasciando la differenza strutturale fra la drammaturgia e la narrativa o la lirica. La tragedia e la commedia furono identificate con il tragico e il comico intese come categorie riferite allo stile e soprattutto al contenuto. Anche Ugucione da Pisa propone una definizione del genere tragico che si basa esclusivamente sul contenuto e sullo stile tralasciando l'aspetto rappresentativo dell'opera: «differunt tragedia et commedia, quia commedia privatorum hominum continet facta, tragedia regum

³² *Glossarium Ansileubi*, in *Glossaria Latina*, a c. di W.M LINDSAY, Paris, Les Belles Lettres, 1926-1931, 5 voll.: I, *ad vocem* "tragedia".

³³ OSBERNO, *Derivazioni*, a c. di F. BERTINI e V. USSARI jr. , 2 voll., Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1996, II, p. 715: «carmen luctuosum, quia incipit a leticia et finit in tristitiam, cui contrarium est commedia, quia incipit a tristitia, et finit in letitiam».

³⁴ EVANTHIUS, *De Fabula*, IV, 2: «omnis commedia de fictis est argumentis, tragedia saepe de historica fide petitur».

et magnatum. Item, commedia umili stilo describitur, tragedia alto. Item, commedia a tristibus incipit, sed cum letis desinit, tragedia e contrario».

Una delle fonti più autorevoli per la trasmissione al Medioevo della cultura greca e romana sono le *Etymologiae* del vescovo spagnolo Isidoro di Siviglia, vissuto tra la fine del VI secolo e l'inizio del VII, e considerato l'ultimo dei Padri della Chiesa. Alcuni capitoli della sua opera sono dedicati al teatro e alle arti della scena. Isidoro riprende le definizioni dei grammatici tardo-antichi e definendo il genere tragico scrive: «Tragedi sono quelli che antichi gesti e fatti di scellerati recitavano con luttuoso carme in cospetto del popolo»³⁵. In questa definizione sembra che della nozione di tragedia come passaggio dalla felicità all'infelicità resti un pallido ricordo nei «tristi versi» che «narrano di re scellerati». Evidente è l'influenza della morale cristiana che tende a ricondurre il destino tragico alla nozione di peccato. Dall'idea fatalista di destino cieco, tipico della tragedia greca, si passa al concetto di responsabilità individuale predicato dalla morale cristiana, in cui l'eroe non assurge più a figura esemplare dell'impotenza umana.

Nel tempo la definizione di tragedia andò sempre più confondendosi: «Tragedia sono i carmi che constano di battaglie, di morti e piangono le miserie degli uomini»; «Tragedia si dice un carme fatto di capri, per due ragioni: o perchè gli antichi Greci tornando dalla guerra quanti uomini avevano ucciso tanti capri immolavano, o perchè a quelli che facevano il carme della battaglia si dava per mercede un capro»³⁶. Tale confusione proseguì fino a Francesco da Buti il quale sul finire del XIV secolo commentando la Divina Commedia dalla cattedra di Pisa diceva:

Tragedia, canto di becco: chè, come il becco ha dinanzi aspetto di principe per le corna e per la barba e dietro è sozzo mostrando le natiche nude non avendo con che coprirle, così la tragedia comincia dal principio con felicità e poi termina in miseria; e poi tra li altri doni che si davano a' recitanti si dava il becco³⁷.

Dante stesso poco si discosta da questa definizione, quando nella lettera a Cane definisce le forme drammatiche:

³⁵ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etym.* XVIII, 45-46: «Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant [...]».

³⁶ Definizioni riprese da C. CLOETTA, *Komödedia. und Tragoedia. im Mittelalter*, p. 148.

³⁷ F. DA BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia*. (Inf. XX, v. 113).

Tragedia nel principio è mirabile e quieta, sul fine è sozza e orribile; e per ciò è così chiamata da *tragos* che è becco e *oda*, quasi canto del becco, cioè schifevole a modo di becco³⁸.

³⁸ *Epistola Cani Grandi de la Scala*, x. in *Opere di Dante*, a c. di A. FRUGONI E G. BRUGNOLI, Milano, Ricciardi, 1984.

3.2 La rappresentazione tragica

Il grado minimo di recitazione è la lettura pubblica. Alcuni studiosi ritengono che la declamazione pubblica sia stato l'unico modo di rappresentare le tragedie antiche dall'epoca imperiale³⁹. Altri credono che questo sia stato soltanto il modo più comune di utilizzare la tragedia, che dunque: «non differiva affatto dall'esecuzione dell'epica o di altre forme di poesia o dall'oratoria intesa come forma letteraria: nel senso cioè che l'autore, o una persona incaricata dall'autore, leggeva l'intero testo ad un pubblico riunito per l'occasione»⁴⁰. La lettura delle opere drammatiche era una pratica diffusa nelle case private dell'aristocrazia romana. Seneca nella Lettera a Lucilio deprecava la violenza e la crudeltà degli spettacoli gladiatori e circensi. Le tragedie di Seneca erano forse concepite per la sola lettura? Per quanto siano state formulate varie ipotesi è un interrogativo destinato a restare senza risposta⁴¹.

L'immagine del teatro come lettura pubblica non sarebbe una fantasia medievale, ma una memoria attendibile del teatro antico. Se, da un lato l'attenzione degli antichi romani alla musicalità e alla potenza retorica dei versi mutò il teatro in un circolo di letterati eruditi, dall'altra prevalse anche il gusto per la spettacolarità, che contribuì alla trasformazione della tragedia in pantomima.

Nel Medioevo l'idea di teatro come lettura portò a grossi fraintendimenti delle fonti antiche. Per esempio, nell'*Ars Poetica* d'Orazio si affermava che l'azione poteva essere recitata sulla scena o narrata. Orazio si riferiva di certo alla *rhexis*, vale a dire al racconto d'eventi che nel teatro greco si svolgevano sempre fuori scena, come la morte e le azioni cruente. I commentatori altomedievali però interpretarono la frase in modo diverso, desumendone un'idea di rappresentazione in cui il racconto era alternativo all'azione. Ne deriva che, secondo i commentatori medievali, le tragedie e le commedie potevano essere recitate oppure raccontate davanti ad un pubblico. L'opera drammatica, concepita come un insieme di fatti che si potevano raccontare, da una parte

³⁹ O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, Hain, 1966.

⁴⁰ H.A. KELLY, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a c. di N. BAVARESE, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 69-97.

⁴¹ KELLY, *Tragedia e rappresentazione* cit.

perdeva la sua connotazione scenica, ma dall'altra si assicurava la continuità letteraria in quanto accolta tra le forme letterarie accettate dal Cristianesimo⁴².

Dal IV secolo, quindi, le massime autorità dell'erudizione non fanno una distinzione formale tra testi destinati alla scena e testi destinati alla sola lettura, probabilmente perchè i testi drammatici classici erano pubblicati come volumi assimilabili ai volumi prodotti dagli altri generi letterari. Per i colti cristiani questo offriva l'occasione di allontanare completamente i testi classici dalla scena. In questa prospettiva tutto poteva essere dramma: purchè fosse dialogato e non contenesse alcun riferimento alla rappresentazione.

L'idea del teatro come declamazione compare anche in un passo della *Città di Dio* riguardante i ludi scenici, Sant'Agostino scrive: «[...] dove queste azioni si recitano, si cantano, si rappresentano»⁴³. In un glossario del XIII secolo, gli *Equivoca* di Giovanni di Garlandia si legge che il «teatro deriva da Theorare cioè vedere, vale e dire spettacolo o luogo in cui gli uomini in piedi o seduti possono ben vedere e udire le gesta avvenute e le recitazioni di coloro che cantano, leggono o agiscono»⁴⁴.

Possiamo desumere dalla definizione di teatro data da Isidoro di Siviglia come questi uomini s'immaginavano la rappresentazione drammatica nell'antichità:

La scena era un luogo costruito dentro al teatro in forma di casa, con un pulpito che era chiamato orchestra, dove cantavano i comici e i tragici e saltavano gli

⁴²Un primo avvio fu dato dal commento serviano alle egloghe di Virgilio. Spiegando la terza egloga, Servio evidenziò il suo carattere drammatico distinguendo tre generi di scrittura: uno nel quale parla in poeta da solo, un altro drammatico nel quale il poeta non parla mai in prima persona, come avviene nelle commedie e nelle tragedie, e un terzo misto. Un altro scrittore della metà del IV secolo, Diomede, riprese Servio aggiungendo una più esatta identificazione di certe egloghe con la tragedia e la commedia: «dramaticum est vel activum, in quo personae agunt solae, sine ullis poetae interlocuzione, ut se habent tragicae et comicae fabulae». La categoria drammatica o dell'azione, era considerata quella in cui i personaggi agivano senza intervento diretto del poeta, come avveniva nelle favole comiche e tragiche. Distinzione che sarà ripresa anche da Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, VIII, 7: «Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum: alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis: tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur».

⁴³ AGOSTINO, *De Civitate Dei*, IV, 25: «ubi haec dictantur, cantantur, actantur».

⁴⁴ GIOVANNI DI GARLANDIA, *Equivoca*, cit. in H. RAY-FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le theatre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973: «Hoc theatrum, -tri dicitur de theorare, quod est videre, scilicet spectaculum vel locus in quo homines stantes vel sedentes possunt bene videre et audire gesta facta et recitationes aliquorum cantantium, legentium, vel ludentium».

istrioni e i mimi [...] . Qui [...] i poeti comici e tragici scendevano in gara, e mentre essi cantavano, altri si producevano in gesti⁴⁵.

Perduta in tal modo ogni idea della recitazione greca, restava la memoria della figurazione mimica romana.

La scissione radicale tra parola pronunciata o cantata dal drammaturgo stesso, e azione risolta in mimica sembra dipendere, oltre che da ovvi motivi di polemica cristiana contro la categoria degli attori, anche e soprattutto dall'intenzione di salvaguardare in qualche modo la poesia drammatica dal contagio malefico che le derivava dal legame con il demoniaco mondo dello spettacolo.

In una miniatura del codice parigino del *Terence de Ducs*, che esemplifica alla perfezione l'immagine di «teatro classico» tracciata da Isidoro e ripetuta sino al Trevet⁴⁶, il drammaturgo che legge o canta il proprio testo mentre, sotto di lui, istrioni mascherati si agitano per gli sguardi del pubblico, è chiuso in un casetta da dove è visibile attraverso una tenda alzata solo per metà. L'autore e il testo scritto dell'opera non sono visibili al pubblico, non fanno parte della messa in scena. Potremmo affermare che lo spettacolo muto avesse il solo compito di mediare tra l'altezza dove risiedeva l'opera letteraria, e il basso dove prendeva posto il pubblico, quasi a tradurre la forma drammatica in gesti che rendessero l'opera accessibile a gente incapace di comprenderne e gustarne l'autentica peculiarità linguistica.

Questo modello, che vorrebbe simboleggiare l'intero teatro classico greco e latino, costituisce il simbolo sintetico della prospettiva in cui si sviluppano tutte le manifestazioni messe in opera in vari ambiti medievali. Una prospettiva per la quale, la distruzione delle macchine di spettacolo pagane e la rescissione del

⁴⁵ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etym.* libri XVIII, VIII.

⁴⁶ Trevet da una spiegazione analoga del teatro antico: «Tragedie e commedie solevano essere recitate in questo modo. Il teatro era un'area semicircolare, nel cui mezzo c'era una casetta detta scena; nella casetta c'era un pulpito, sul pulpito saliva il poeta e leggeva ad alta voce il suo testo; fuori invece stavano gli attori, compito dei quali era riprodurre nei gesti e negli atteggiamenti del corpo ciò che il poeta veniva dicendo dal pulpito, adattandolo a ciascun personaggio» (cfr ALLEGRI, *Teatro e spettacolo* cit., pp. 191 ss.) Questa definizione sarà ripresa anche da Pietro Alighieri che commentando il titolo dato dal padre alla sua opera scrive: «In antico, teatro era un'area semicircolare, nel cui mezzo era una casetta che chiamavasi scena, nella quale era un pulpito, e sopra quello ascendeva il poeta come cantatore e i suoi versi come canzoni recitava: al di fuori stavano i mimi, cioè giullari, e quel che nei versi veniva pronunziato effigiavano col gesto del corpo, adattandolo a quale si fosse in cui persona il poeta parlasse: onde, quando parlava, poni, di Giunone querelantesi d'Ercole suo figliastro, i mimi come il poeta recitava così effigiavano Giunone a invocare le furie infernali che infestassero Ercole» (*Super Dantis ipsius genitoris comoediam Commentum*).

nesso essenziale che, nel caso di tragedia e commedia, univa queste macchine alla scrittura drammatica dovevano essere ritenute irreversibili.

I. 4 Il teatro umanistico

Se l'attenzione nei confronti delle tragedie classiche era stata nel X secolo più che altro di tipo retorico, nel XII e XIII, prima del definitivo affermarsi di Seneca come *auctoritas* scolastica, l'interesse si rivolse anche al vasto patrimonio mitico di cui le tragedie erano portatrici, diventando così uno strumento ricercato di arricchimento anche tematico. Alle soglie del XIV secolo il fervore degli studi investe completamente le tragedie e, soprattutto in Francia, condurrà alla stesura del commento del *corpus* tragico senecano ad opera di Nicolas Trevet⁴⁷. La diffusione del lavoro fu immediata, ed enorme il consenso, basta rifarsi al censimento dei codici italiani, operato dal Franceschini, per riconoscere il primato dell'influenza di Trevet nell'esegesi scolastica di Seneca tragico tra il XIV e il XV secolo.

Gli anni del commento di Trevet vedono il fiorire in Italia l'attività del circolo umanistico padovano di Lovato Lovati, il quale attraverso i suoi studi filologici diventa il testimone di una conoscenza piena e matura di Seneca. Con Albertino Mussato la produzione tragica senecana (che egli glossò nell'*Evidentia tragediarum Senecae*, e riassunse puntualmente negli *Argumenta*) non soltanto fu resa nota nella sua completezza, ma divenne anche materia di imitazione artistica. Con l'*Ecerinis* inizia infatti ufficialmente quel cammino trionfale dell'opera tragica senecana che la condurrà ad essere maestra riconosciuta di tutto il teatro tragico moderno. Possiamo così segnare l'eccezionalità dell'anno 1315 che vede la composizione dei due più importanti monumenti della *restitutio* senecana: il commento di Trevet, che colloca definitivamente Seneca tra le autorità morali e le fonti culturali della rinascita umanistica in area anglofrancese, e, in Italia, la composizione dell'*Ecerinis*, la prima, precocissima prova della sua "tenuta" come modello creativo. Dobbiamo anche confermare che, fino a questo momento la tradizione resta fortemente assestata sulla convinzione dell'unicità

⁴⁷ Committente il cardinale Niccolò Alberti da Prato negli anni di servizio presso la corte papale avignonese e cioè negli anni 1315-1317. A proposito dell'intera questione e della novità assoluta di questo commento, oltre alla descrizione delle sue caratteristiche, rimando a E. FRANCESCHINI, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico* (in *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938, pp. 1-105).

della persona del retore, del tragedo e del filosofo, ed anche Mussato non ha alcun dubbio a riguardo⁴⁸.

Tra coloro che studiarono Seneca tragico, oltre ai minori del Cenacolo Padovano, ricordiamo, come fonte dell'equivoco dei due Seneca, Coluccio Salutati, ormai unanimemente riconosciuto come il principale responsabile dell'errata interpretazione del passo di Marziale (*Epistulae*, I, 61, 7-8): «*Duosque Senecas unicumque Lucanum / facunda loquitur Corduba*», dove l'identità del padre e del figlio si confondono fino a portare alla separazione del retore dal tragedo. L'illustre umanista, grazie anche alla sua fama di esperto senecano (aveva trascritto di suo pugno l'intero corpo delle tragedie insieme all'*Ecerinis* di Mussato), riprendendo l'errore di Sidonio Apollinare che aveva a sua volta frainteso i versi di Marziale, divenne l'arbitro di ogni questione anche filologica. L'opinione di Coluccio fu accettata unanimemente. La seguirono, tra gli altri, Domenico di Bandino, Gasparino Barzizza, Siculo Polenton e soprattutto Benvenuto da Imola che ampliò e contribuì a diffondere la portata dell'errore. Si crearono così le condizioni culturali per una doppia tradizione della tragedia senecana. La prima, quella più nota ed esplicita (che ebbe in Albertino Mussato il suo precocissimo capofila) condurrà all'esercizio diretto della traduzione e poi dell'imitazione della tragedia, portando alle sperimentazioni dei vari eruditi.

Che cosa significa teatro regolare? Opere modellate sul teatro antico o piuttosto corrispondenti ai canoni fissati dai teorici del Rinascimento? La regolarità consiste soprattutto nel rispetto delle unità di tempo e di luogo, desunte da un'interpretazione in senso normativo e non descrittivo d'alcune parti della *Poetica* d'Aristotele. Se prescindiamo dal concetto di regolarità, dal XIV secolo troviamo vari testi drammatici in latino ispirati alle opere classiche.

La rinascita umanistica comporta un mutamento sostanziale nell'approccio alla tradizione classica, preannunciato da alcune traduzioni e commenti ai testi antichi⁴⁹. Le definizioni di tragedia e di commedia proposte non differiscono dalle

⁴⁸ A questo punto è interessante ricordare a riguardo i dubbi danteschi, argomento per il quale rimando al lavoro di G. MEDRAZZOLI, *Seneca in Dante, dalla tradizione medievale all'officina dell'autore*, Firenze, Le Lettere, 1990.

⁴⁹ Il commento di RAOUL DE PRESLES alla *Città di Dio* costituisce una fonte privilegiata per ricostruire l'immaginario bassomedievale. In questo commento troviamo numerosi riferimenti al teatro antico e ampie digressioni esplicative di un termine o di una frase. Raoul attinse per la composizione del suo commento al commento latino alla *Città di Dio* del domenicano THOMAS WALEYS, un erudito gallese di circa trent'anni più giovane di Nicola Trevet. Sebbene non menzioni mai il Trevet, ma piuttosto Isidoro e Papias, lessicografo del XI secolo, è probabile che molte delle sue osservazioni sulla tragedia e sul teatro

nozioni letterarie precedenti e si fondano sull'antitesi tra personaggi pubblici e finale luttuoso da una parte, e vicende d'uomini comuni che inducono al riso dall'altra. Non tutti i protagonisti delle tragedie antiche si possono qualificare come malvagi, tuttavia nella fantasia dei letterati medievali finisce per prevalere l'idea della loro colpevolezza, probabilmente per l'influenza della definizione data da Isidoro nelle *Etimologie*.

Come ha osservato Stauble: «le commedie umanistiche costituiscono un *corpus* eterogeneo, per contesto culturale, per struttura e per intenti»⁵⁰. L'idea di tragedia precedente alla codificazione rinascimentale era molto più ampia anche nella scelta delle tematiche, molte composizioni erano basate su temi contemporanei. Per quanto i risultati artistici furono modesti, le tragedie umanistiche seguirono una direzione originale, in seguito abbandonata, per il prevalere di un'idea rigidamente definita di tragedia e di commedia. Il tentativo di ridare vita al teatro antico era partito da istanze puramente letterarie, e quindi anche questi componimenti umanistici avevano un rapporto del tutto generico con la rappresentazione teatrale. Il nesso con la spettacolarità sarà ricostituito solo in un momento successivo, con le prime rappresentazioni organizzate presso le corti rinascimentali.

Agli inizi del Trecento i primi umanisti ripresentarono il teatro dei grandi autori classici (Plauto, Seneca, Terenzio) sia nella tragedia sia nella commedia, la ricerca filologica e la scoperta dei codici antichi permise di far rivivere le forme classiche del teatro e lo stile elevato della lingua latina.

Il Dramma Sacro nel '300 aveva portato Dante alla *Divina Commedia*, ma nessuno aveva raccolto l'eredità classica della tragedia. Difficile e quasi impossibile sembrava ricreare il *pathos* tragico che tanto aveva distinto per secoli la produzione tragica greca. Ci si affidava esclusivamente all'imitazione, che in quanto tale, restava un arido esercizio letterario che non ha apportato alcun'innovazione e soprattutto non ha alimentato un genere che avrebbe potuto essere il portavoce dei sentimenti e della sensibilità di un'epoca.

antico siano prese proprio dagli scritti del Trevet che intorno al 1332 aveva commentato la *Città di Dio*. In un manoscritto inglese del XV secolo il commento di Trevet alla *Città di Dio* segue quello sulle tragedie di Seneca.

⁵⁰ A. STAUBLE, *Dicacitas, cauillatio, mimorum obscenitas: osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*, in *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, (Roma, 30 ottobre -2 novembre 1986), a c. di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1987, pp. 47-70.

Possiamo considerare Seneca intermediario tra la tragedia greca e quella umanistica. Gli scrittori medievali conoscevano i tragici greci attraverso i molti codici che erano giunti in Italia. Da un inventario del 1457 della libreria di San Marco, poi acquistata dai Medici, risulta che in un solo banco erano riuniti molti codici contenenti opere dei tragici greci insieme con altre opere di autori compresi Omero ed Aristofane. Le tragedie erano tradotte in latino, ma in questa fase che precede la grande imitazione tragica, si trattava ancora di traduzione letterale, anzi interlineare, con qualche nota ai margini: ne abbiamo un esempio nei codici Laurenziano xxxi, 10 e San Marco 226 dei quali il primo, che è copia del secondo, fu annotato da Leonzio Pilato forse per il suo discepolo, Boccaccio. Nella biblioteca Laurenziana è conservato il codice che ci ha tramandato la più ricca silloge di tragedie euripidee appartenuta a Simone Atumano, dotto bizantino trasferitosi in Occidente.

Sappiamo che alla fine del '400 si rappresentavano le commedie di Plauto e di Terenzio in latino. Per una miglior divulgazione queste commedie furono volgarizzate adottando il principio di tradurre ogni battuta dell'originale con una terzina. Si perse però tutto il vigore dell'incalzante dialogo della commedia plautina, arrivando ad opere prolisse e noiose che avevano perso ogni comicità. Il primo lavoro originale in lingua italiana che apparve nel teatro 'erudito' del Rinascimento, non fu nè una tragedia né una commedia, ma un dramma pastorale, la *Favola di Orfeo* del Poliziano, genere che avrà un grande sviluppo nel '500 e '600.

Secondo il D'Ancona, la frequente rappresentazione, a partire dal '400, delle commedie di Plauto e Terenzio, e gli studi umanistici sul teatro classico, portarono alla progressiva scomparsa del teatro popolare fino alla nascita del teatro "regolare" modellato sugli esempi classici, per esempio le commedie dell'Ariosto, o la *Sofonisba* del Trissino. Egli non tenne conto dell'*aetas ovidiana* che dal XII secolo aveva determinato tutta la nascita della letteratura di carattere laico e profano. Ignorava quindi che proprio la letteratura profana classica, soprattutto Ovidio, fosse stata la fonte delle nuove tendenze della letteratura volgare, fonte nettamente distinta dalla tradizione ecclesiastica.

Contrastante con l'opinione del D'Ancona era già la classificazione fatta nell'*Epistola a Cangrande* da Dante, che identificava l'origine della tragedia nel modello di Seneca, e quello della commedia in Terenzio. In seguito l'*Ecerinis* di Mussato e i commenti a Seneca tragico fatti da Lovato e Trevet, testimoniarono

che Seneca era considerato il modello per la tragedia classica. D'Ancona non considerava queste evidenze, in primo luogo perchè l'*Ecerinis* era scritta in latino, e quindi non ritenuta parte dello sviluppo della letteratura volgare. Inoltre la tragedia di Mussato, pur rivelando lo studio di Seneca, violava le unità di tempo e d'azione tipiche della tragedia classica, era un dramma ad argomento storico e come tale da ricondurre alla sacra rappresentazione. Questo tipo di composizione non aveva quindi nulla in comune con la tragedia classica e non poteva essere incolpata della distruzione del teatro popolare. D'Ancona giunse a queste conclusioni ignorando completamente la gran fioritura del teatro comico quattrocentesco in latino (Antonio Barzizza, Enea Silvio Piccolomini, etc.) in cui erano evidenti gli influssi classici e l'affermazione del cosiddetto teatro regolare anche nella letteratura volgare.

Questa mancanza di chiarezza circa i modelli da seguire nel genere tragico e comico è stata analizzata da Stauble⁵¹ in uno studio sulla commedia umanistica del Quattrocento, in cui ha preso in considerazione sia il genere commedia che tragedia, quest'ultima sia latina che volgare, dal Loschi al Pistoia. Stauble ha analizzato i drammi storici considerati a cavallo tra commedia e tragedia (es. *La Comedia sine titulo* di Girolamo Morlini 1503 - 4 componimento di stile incerto), concludendo che proprio queste opere ibride, incerte, sono la prova dell'indiscriminato ammasso di autori classici presi come modelli e diretti ispiratori dei due principali generi teatrali. Anche nei *Genealogiae deorum gentilium libri* di Boccaccio persiste questa confusione: Catullo, Properzio e l'Ovidio dell'*Ars amatoria*, erano inseriti tra i commediografi⁵².

Il genere tragico non ebbe molta fortuna presso le corti principesche del '400. Solo poche opere possono essere considerate "tragedie", per lo più ci troviamo di fronte ad opere di carattere misto o in ogni caso non inquadrabile in un unico genere letterario. Gli studi sul teatro umanistico⁵³ indicano la *fiesta* come istituto spettacolare di gran complessità all'interno del quale trova posto la rappresentazione teatrale. Ciò significa che il teatro in quella realtà non aveva un'autonomia propria, ma doveva omologarsi all'istituto più ampio che la inglobava; inoltre la sua comparsa è determinata dalla rituale apparizione della

⁵¹ A. STAÜBLE, *La commedia umanistica nel quattrocento*, in «Istituto nazionale di studi sul Rinascimento», XII, Firenze, 1968, p.124 ss.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Vedi M. CHIABO - F. DOGLIO, *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, in Atti del convegno del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, 1979.

festa nel tempo del Carnevale o in occasioni matrimoniali. Ovviamente non è questo il luogo per la tragedia. La rinnovata attenzione verso il teatro nasceva anche dall'illusione di restaurare una pratica antica, ma il nuovo teatro, laico e volgare, trovava la sua moderna funzione civile come proiezione della corte, un'estensione a strumento illuminato di persuasione e d'insegnamento.

Un simile progetto teatrale escludeva la più ardua e tesa moralità della tragedia, la quale non poteva non coinvolgere direttamente sulla scena il potere e i suoi detentori. Così spettacoli di corte che assumevano a soggetto miti antichi, spesso prolungavano con un lieto fine vicende di per sé tragiche. Siamo di fronte a tipologie teatrali d'incerta definizione. Potremmo definire queste opere *drammi mescolati* riconoscendo che corrispondono alla scelta consapevole di scrittori che hanno adeguato i temi e i generi classici alle esigenze e convenzioni del loro teatro 'moderno'.

Se si pensa alla commedia d'ispirazione classica, si può affermare che essa abbia conosciuto un percorso abbastanza lineare dalla rappresentazione dei *Menaechmi* alla *Calandria* (il volgarizzamento dei *Menaechmi*, dovuto forse a Battista Guarino nel 1486), come processo d'integrazione tra i modelli classici e gusto moderno. La conquista di consapevolezza di questo genere avvenne attraverso i volgarizzatori. Nello studio della tragedia umanistica invece non si è saputo ancora delineare un tracciato parallelo a quello disegnato per la commedia.

L'esclusione della tragedia dalle rappresentazioni teatrali e la sua collocazione in una sorta di Limbo delle ragioni teoriche, la fece apparire non sincrona rispetto alla commedia. La scarsa fruibilità scenica determinò l'isolamento del testo tragico. La tragedia divenne opera 'drammatica' per la lettura, al massimo per la declamazione, e restò legata all'iniziativa personale piuttosto che all'istanza della committenza.

Cerchiamo allora di chiarire in che modo l'opera tragica di Mussato può essere considerata l'anello mancante nella ricostruzione della tradizione del genere tragico.

Dato il contenuto storico dell'opera si tende in genere a sottovalutare i rapporti tra l'*Ecerinis* e il teatro classico. Ciò che ha determinato la separazione dell'*Ecerinis*, dalle tragedie d'argomento mitologico è stato il mancato inserimento nel *Corpus* delle tragedie di Seneca dell'*Octavia*, unica *praetexta* della letteratura latina. Se consideriamo invece i drammi ad argomento storico

come l'eredità diretta dell'*Octavia* di Seneca, possiamo includere l'opera di Mussato e gli altri drammi storici, come per esempio quelli del Verardi o il *De Casu Caesenae* di Ludovico da Fabriano, tra le tragedie d'ispirazione senecana. L'opera di di Ludovico da Fabriano, per esempio, è pieno d'atrocità e rivela il suo stretto rapporto con l'*Ecerinis*, e per il suo tramite, con la tragedia di Seneca. In altre opere, invece, come l'*Achilleis* del Loschi, la *Progne* del Correr o la *Panfila* del Pistoia, la scelta di temi mitologici o novellistici riportano ad un altro grande modello, Ovidio, fonte che integrava Seneca nel genere teatrale. Nel caso dei drammi storici, quindi, è la realtà degli eventi vissuti a rafforzare l'orrore della componente senecana, mentre nel caso delle tragedie mitologiche o novellistiche si assiste alla fusione tra l'influsso di Seneca e un altro modello letterario. La valutazione di questi componimenti secondo canoni classici troppo rigidi, portò all'esclusione di molte opere dai generi letterari canonici. Si creò quindi una sorta di iato tra la tradizione classica e la successiva ripresa delle forme classiche, durante il quale certamente la produzione drammatica non s'interruppe, ma le opere scritte, accomunate dalla mancanza d'appartenenza ad un genere ben definito, vennero in qualche modo dimenticate o isolate e non considerate parte integrante nel processo di tradizione letteraria del genere tragico.

I letterati italiani invece di assecondare il dramma medievale da cui, in paesi meno colti, nacque il nuovo teatro, cercarono di riportare il teatro italiano all'imitazione della tragedia e commedia classica greca e latina. Purtroppo però ne furono solo imitatori, non riuscirono a cogliere lo spirito che animava le opere teatrali classiche. La tragedia rimaneva un mito quasi impenetrabile, un insegnamento profondo e misterioso. Solo nel '500 i letterati tentarono di dare nuova forma a questo genere classico e di adattarla alla sensibilità e alle forme del tempo⁵⁴. Per trovare una tragedia di un certo valore e che riprende questo filone storico-contemporaneo, bisogna aspettare la fine del '500 con la *Reina di Scozia* di Federico della Valle. Nel corso del '500, infatti, gli argomenti storico-contemporanei vennero completamente trascurati a favore di opere di ispirazione classicheggiante. La vena impegnata e politica fiorirà in altri paesi, in Inghilterra con il teatro elisabettiano, e i drammi storici di Shakespeare⁵⁵.

⁵⁴ Sull'estetica del Cinquecento vedi J. MAZZONI, *Introduzione alla difesa della «Commedia» di Dante*, a cura di E. Musacchio e G. Pellegrini, Bologna, Capelli, 1982; P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico, teorie della tragedia nel cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1998.

⁵⁵ MASTROCOLA, *L'idea del tragico* cit.

Molto diversa è la situazione in Francia e in Germania, dove già nel XV secolo esiste una produzione drammatica concepita in funzione della messa in scena. Già alla fine del XIII secolo le tragedie di Seneca diedero origine ad una produzione drammatica sia in Francia⁵⁶ che in Germania. I *Fastnachtspielen* germanici e le farse e *sotties* francesi, organizzate dalle associazioni laiche, non si riallacciano alla commedia antica, ma propongono un modello di drammaturgia che nasce da un rapporto diretto con la pratica scenica.

Quale era la prassi degli autori delle tragedie umanistiche?

In tutto possiamo contare una decina di tragedie umanistiche, comprendendo nel genere "tragedia" anche componimenti dal genere discutibile.

L'*Ecerinis* d'Albertino Mussato del 1314; il *De casu Caesenae* di Ludovico Romani da Fabriano del 1377; una tragedia del 1387 sulla cacciata da Verona di Antonio della Scala di Giovanni Manzini della Motta; l'*Achilleis* di Antonio Loschi del 1390; la *Progne* di Gregorio Correr del 1429; l'*Hiensal* di Leonardo Dati del 1442; il *De captivitate ducis Jacobi* di Laudivio Zacchia (chiamato anche Laudivio dé Nobili) del 1465; l'*Historia Baetica* di Carlo Verardi del 1492; il *Fernandus servatus* di Carlo e Marcellino Verardi del 1493; il *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis francorum tragoedia* di Giovanni Armonio Marso del 1499-1500.⁵⁷

Le caratteristiche di queste tragedie corrispondono alle definizioni date da Mussato e da Trevet. Utilizzando la forma dialogata, erano scritte in stile elevato, rappresentavano gesta e rovine di personaggi illustri e non di rado proponevano una riflessione di natura etica. Queste tragedie uscivano dai confini del genere tragico cosiddetto "regolare", lo svolgimento teatrale non era molto curato e i testi spesso avevano un andamento narrativo e declamatorio. Componimenti come il *De casu Caesenae*, per esempio, è definito "tragedia" in due codici e "commedia" in un terzo. Nel prologo dell'*Historia Baetica* l'autore dichiara che l'opera non è né una tragedia né una commedia e che quindi non si dovrà esigere il rispetto delle consuetudini di questi due generi. Anche per le commedie

⁵⁶ Sulla diffusione delle tragedie di Seneca nei secoli medievali vedi: FRANCESCHINI, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico* cit., pp 1-105.

⁵⁷ G. GORI, *Ludovico Romani da Fabriano, "De Casu Caesenae"*, in «Archivio storico italiano», n.s.l VIII (1858), pp. 1-37; L. CASARSA - V. ZACCARIA, *Il teatro umanistico veneto: la tragedia «Achilleis» di Antonio Loschi e «Progne» di Gregorio Correr*, Ravenna, Longo, 1981; C. BRAGGIO, *Laudivio de' Nobili, De captivitate ducis Jacobi*, in «Giornale linguistico di archeologia, storia e letteratura», XI, (1884), pp. 50-76 e pp. 111-132; VERARDI MARCELLINO, *Ferdandus servatus*, Roma, 1493.

troviamo accanto ad opere classicheggianti, che costituiscono l'antecedente della commedia cinquecentesca erudita, un certo numero di testi che esulano dalla linea plautino-terenziana sia per la lunghezza, sia per la struttura e il contenuto.

Possiamo affermare che esistono sia per la commedia sia per la tragedia un certo numero di testi sperimentali, di tentativi in direzioni diverse, che la codificazione classicistica del Cinquecento ha emarginato a favore delle commedie e delle tragedie "regolari" d'imitazione classica.

Ricordiamo, infatti, che anche le prime opere teatrali scritte in italiano alla fine del '400, come l'*Orfeo* del Poliziano, il *Timone* del Boiardo, il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, sono lavori eterogenei nella struttura, nella forma e nei modelli classici utilizzati, lavori che sfuggono ad una rigida classificazione, poiché non sono né commedie né tragedie. L'elemento che più chiaramente distingue le tragedie tre-quattrocentesche, riguarda i soggetti trattati. I temi delle tragedie classicheggianti europee dal '500 al '700 sono generalmente tratti dalla mitologia o dalla storia antica; la distanza temporale è considerata un fattore decisivo del genere tragico, solo in casi eccezionali la distanza geografica può sostituire quella temporale. Nel '300 e '400, invece, la distanza temporale è rispettata solo in tre tragedie d'argomento mitologico o di storia romana: l'*Achilleis*, la *Progne*, l'*Hiensal*. Frequente è l'argomento tratto dalla storia contemporanea, portatore di un messaggio "impegnato". Lo scopo, per esempio, della stesura e della lettura pubblica dell'*Ecerinis* era la difesa della libertà padovana minacciata da Cangrande della Scala. L'esaltazione della libertà riconquistata animava anche il frammento della tragedia di Giovanni Manzini della Motta sulla cacciata da Verona di Antonio della Scala. In questi componimenti si riconosce la presenza di un motivo tragico in un fatto di cronaca, la politica locale è posta sullo stesso livello di una tragedia dell'antichità, per esempio la caduta del tiranno di Verona è equiparata alla caduta di Troia conferendo così dignità tragica alla storia contemporanea.

Sette su dieci tragedie umanistiche trattano argomenti contemporanei e lo fanno in modo impegnato, sia per celebrare un principe, sia per combattere un tiranno. Possiamo quindi definire il teatro umanistico come teatro storico contemporaneo, tale tipo di tragedia si distingue tanto dalle tragedie del '500, quanto dall'argomento dei principali modelli senecani (cui, però deve molto per lingua, stile e forma), non rispetta il concetto di *antiqua gesta* enunciato da Isidoro di Siviglia e poi anche da Trevet. Queste tragedie trovano un modello più

diretto, per l'impegno politico, sia nei *Persiani* d'Eschilo, sia nelle *praetextae* romane di Nevio, Ennio, Pacuvio ed Accio, ma il cui unico esemplare interamente pervenutoci è l'*Octavia* attribuita a Seneca.

Analizziamo ora brevemente la struttura e i temi trattati da alcune di queste tragedie umanistiche che in qualche modo hanno segnato la rinascita di questo genere (oltre all'*Ecerinis*) o riprendendo i temi classici, o, su argomento storico, le strutture del genere tragico classico.

Il *De Casu Caesenae* di Ludovico da Fabriano è un dramma storico composto a breve distanza dall'anno dell'atroce sacco di Cesena (1377). L'opera si riduce a quattro scene ed è priva di coro. Sembra una trasformazione in forma di dialogo dei dati di una cronaca. Gli orrori narrati richiamano il modello senecano, ma non vi è nessun episodio singolare degno di nota. Probabilmente l'opera è interessante solo per l'invettiva contro Roberto da Ginevra (il futuro Clemente VII) e la politica repressiva della chiesa avignonese. L'opera non è composta in trimetri, ma in prosa a conferma del suo adeguamento alla forma di cronaca. Numerosi sono i riferimenti, anche testuali, a Seneca tragico e anche al Seneca delle *Epistole*, riconosciuto come maestro d'umanità e d'eticità.

Di struttura più complessa è l'*Achilleis* del Loschi 1390, in cinque atti, costituiti ciascuno da un'unica scena cui fa seguito un canto corale. Ritorna il coro; e il rigore con cui l'azione è disposta obbedisce ad un principio unificatore. I cori, con i quali terminano i cinque atti dell'*Achilleis*, seguono i quattro tipi di versificazione che s'incontrano nei cori delle tragedie di Seneca: metro anapestico, l'asclepiadeo, il saffico, il gliconeo. Poiché i metri abituali dei cori di Seneca sono solo quattro, Loschi ha replicato l'anapestico nel coro del primo e del quinto atto. Nell'*Achilleis* l'ombra di Seneca si trova principalmente nello schema compositivo e non nel tono della tragedia. Nella vicenda narrata manca, infatti, il gusto del macabro e la tendenza all'orrore.

Sembrerebbe poter riconoscere l'influsso di Seneca nel dramma mitologico di Loschi (l'*Achilleis*) più che nel dramma storico di Ludovico da Fabriano (*De Casu Caesenae*). Tuttavia non dobbiamo dimenticare che il primo dramma in cui l'influsso di Seneca si palesa molto chiaramente è proprio un dramma storico: l'*Ecerinis* di Mussato.

Il modello senecano in questa prima fase sperimentale va cercato non solo nei temi o nelle strutture metriche delle opere, ma anche e soprattutto nei toni e nell'interpretazione del modello classico. Questo difficile lavoro d'analisi dei testi

è reso ancor più complesso dal fatto che spesso ci troviamo di fronte ad opere "ibride", che non nascono come commedia, ma nemmeno come tragedia, e spesso sono al limite tra la tragedia e l'opera storica. Gli autori stessi partendo da fatti storici cercano di elevare la materia con accorgimenti e riprese dalla tragedia senecana, ma questo naturalmente non garantisce il risultato "tragico" dell'opera. Nel *De casu Caesena*, come nell'*Ecerinis*, si ha l'identificazione morale con la causa delle vittime senza che esse prendano consistenza di funzione drammatica. Nell'*Achilleis* manca persino un protagonista: l'eroe eponimo fa una sola apparizione sulla scena.

D'argomento mitologico è anche la *Progne* (1429) di Gregorio Correr, fonte diretta le *Metamorfosi* d'Ovidio, mito di Terreo, Progne e Filomena affine al mito, sempre ovidiano, d'Atreo e Tieste. Gli echi ovidiani sono evidenti in tutta la tragedia, ma l'affinità tra il mito di Progne e Terreo e quello d'Atreo e Tieste suggerisce al Correr di risalire al modello senecano. Quest'opera pur restando solo un esercizio di stile è una sapientissima ricostruzione della tragedia senecana in cui s'innesta il modello ovidiano per l'argomento trattato.

Altro esempio destinato al luogo "teatrale" per eccellenza, Ferrara, è stato il *De captivitate ducis Jacobi* di Laudivio De Nobili (1467), in cui lo stesso Borro D'Este comparve in scena con un antico costume pagano.

In questo modo una tragedia d'argomento moderno cercava di essere nobilitata e di avvicinarsi ai modelli classici attraverso richiami scenici del mondo classico, in questo caso il costume dei suoi personaggi.

Si tratta tuttavia di un'eccezione, infatti, la tragedia, nella maggior parte dei casi, non partecipa di questi adattamenti, restando un genere drammatico destinato prevalentemente alla lettura o, alla declamazione.

La fortuna del teatro senecano è, in questo senso, minore di quella del teatro plautino; le rappresentazioni di tragedie senecane nei teatri di corte restano un fatto del tutto sporadico. In questi volgarizzamenti senecani, troviamo pesanti interventi dall'esterno che, indifferenti alla dinamica teatrale del testo, non si preoccupano di infrangere la convenzione scenica per produrre una sorta di genere misto.

I volgarizzamenti senecani battono una via diversa da quella tracciata dai contemporanei volgarizzamenti plautini nei quali forte era la sensibilità verso la teatralità di quei testi.

Concludendo possiamo dire che: l'interesse per la storia contemporanea e per la politica, l'ignoranza delle regole teatrali e delle unità classiche, la non rigida distinzione tra commedia e tragedia, l'andamento narrativo, ed altri procedimenti medievali, permettono di vedere nella tragedia umanistica qualcosa di più di un semplice antecedente della tragedia cinquecentesca, e di riconoscere a questi autori il merito di aver composto opere pionieristiche e sperimentali.

Il genere teatrale tragico sorto nel primo umanesimo oltre a costituire un importante anello di congiunzione nella ricostruzione della tradizione tragica, riproponendo modelli classici accanto ad istanze storico-politiche, si definisce come genere a sè.

Tipico di un particolare periodo storico e spia dell'evoluzione culturale in atto in quegli anni, voce caratteristica ed inequivocabile di quella nuova classe di uomini di cultura, che misero i loro studi classici al servizio della vita pubblica, creando un indissolubile legame tra l'opera letteraria e le circostanze politiche e sociali che l'avevano prodotta.

In questo quadro è comprensibile come l'opera di Mussato, meritevole di laurea poetica in quegli anni, sia stata poi dimenticata con il cambiare della situazione politica e sociale del tempo.

Capitolo II

L'ambiente letterario padovano

II.1 Padova incorona Mussato poeta

Mussato vive negli anni della libertà comunale di Padova, periodo che va dalla fine della tirannia d'Ezzelino (1256) alla soggezione della città a Cangrande (1328). Le vicende politiche e sociali del Comune padovano costituiscono il tessuto connettivo di tutta la sua opera, e i timori e le ansie che animavano il popolo padovano prendono voce nelle sue Storie e nella tragedia.

Padova già alla fine dell'XI secolo si reggeva come libero Comune. Al ceto fondiario era subentrato lentamente un ceto borghese ed artigiano che, organizzato in fraglie, corporazioni autonome di mestiere o professione, costituiva il nerbo sociale ed economico di Padova.

Con questa fisionomia il Comune di Padova «rivendicava integro l'impero sovrano di Stato indipendente contro ogni altra giurisdizione agente nei suoi confini»⁵⁸.

Albertino Mussato partecipò attivamente alle vicende politiche di Padova.

Più volte ambasciatore presso il potere imperiale, nel 1313 lo troviamo nel Consiglio degli Anziani. Tutta la sua produzione letteraria è una testimonianza continua del suo impegno politico di difensore della libertà padovana.

Nel 1315 la città di Padova gli conferì la corona di poeta. Il riconoscimento letterario era legato a due opere: *L'Ecerinis*, e il *De Gestis Henrici VII Caesaris*. La cerimonia padovana del 3 dicembre 1315 è solitamente citata come precedente dell'incoronazione poetica di Petrarca, avvenuta l'8 aprile 1341 a Roma. Potremmo invece meglio legare l'incoronazione di Mussato ad un antecedente padovano: la lettura pubblica nel chiostro di S. Urbano dei *Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixiane* del notaio Rolandino, avvenuta il 13 aprile del 1262⁵⁹. Ciò che collega i due episodi è da un lato l'autorità che promosse queste iniziative letterarie, il Collegio degli Artisti dello Studio di Padova, e dall'altro il contenuto delle due opere. La figura d'Ezzelino, protagonista della tragedia mussatiana, era, infatti, personaggio chiave anche nella cronaca di Rolandino.

Ad imitazione di questa cerimonia per Mussato, in seguito ci fu la cerimonia a Verona in occasione della pubblicazione, e contestuale dedica a Cangrande della Scala, dei primi canti del *Paradiso* dantesco.

Le fonti che ci parlano dell'incoronazione di Mussato sono la delibera presa dal Collegio dei Giudici il 2 dicembre 1315, su proposta di Rolando da Piazzola, esponente del Cenacolo Padovano e grande amico di Albertino, e gli accenni all'incoronazione che lo stesso Mussato fa nelle sue epistole, in particolare nella I *Ad collegium artistarum*, e nella IV *Ad Ioannem grammaticae professorem docentem Venetiis*.

Ripercorriamo alcuni passi dell'*Epistola I Ad collegium artistarum*⁶⁰:

Ep. I, vv. 1-5

⁵⁸ M. A. ZORZI, *L'ordinamento comunale padovano nella seconda metà del sec. XIII*, in «Miscellanea della Dep. Di St. P. Ven.», v, 1931.

⁵⁹ Rolandino de Padua, *Vita e morte di Ezzelino da Romano (cronaca)*, a c. di FIORESE, Milano, A. Mondadori, 2004.

⁶⁰ Da M. DAZZI, *Il Mussato Preumanista*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, pp. 184-187.

Quali degne grazie della palma ricevuta ti potrò rendere, mia città, che tutta ti sei riversata ai miei fasti? Di dove ti venne l'impulso di così gran sollecitudine per me da coprire le mie tempie della fronda di mirto? Non sono io Ovidio che gioca di teneri amori, né la voce di Tito Livio raccontò le mie storie [...]

Ep. I, vv. 15- 20

[...] Perché dunque, o uomini di Padova, cingete le mie tempia dei sacri ramoscelli di edera e di alloro? Non io merita il favore, così candidamente dato, che si apponesse alle mie opere questa lode. Sarà il tanto diletto che offre l'Ecerinide, piccola camena recitata in versi tragici, o le tue azioni, Enrico, nei nostri quaderni.

Ep. I, vv 30-35

[...] Come in molti luoghi dei miei libri vi sono cose da imitare, perché profittevoli, ve ne sono anche molte da evitare. Badate non chi sia l'autore ma alle cose che dice: a conoscere quello che dice se ne conosce l'autore. Esamina prima: se mi potrai legittimamente avvicinare ai piccoli poeti, allora ti renderò grazie, o lettore.

Mussato, evidentemente lusingato, ringrazia il Collegio degli Artisti e tutto il popolo padovano del riconoscimento letterario ricevuto. Tuttavia pur sapendo che la sua opera non è paragonabile a quella dei grandi autori classici, invita il pubblico a leggerla prima di conferirgli la corona di poeta. Evidentemente Mussato sa che gli onori che la città gli aveva tributato erano legati alla sua persona e all'attività politica svolta più che alla sua opera letteraria. La cerimonia diventa un gesto di riconoscenza nei confronti di un cittadino che aveva dedicato la sua vita alla difesa della libertà padovana, e che, ancora una volta, attraverso le lettere incitava l'animo dei Padovani alla difesa della città. Mussato tuttavia difende anche il valore letterario della sua opera, infatti, oltre a ricordare la sua incoronazione a poeta, porta come garanti dei suoi meriti letterari il vescovo e la corte imperiale⁶¹.

Ep., IV, 15-40

Secondo gli antichi costumi mi fecero poeta con loro, e il vano volgo fu a loro abbastanza disponibile. [...] Premio fu il lauro (peneia vergine un tempo) con foglie d'edera; Mirto fu ad essi intrecciata. I fauni decretavano che i miei poemi erano una siffatta piantagione e che in tal giorno fosse da portare corona. Strepitarono insieme tube, buccine e rauchi corni, e con loro risuonarono quante trombe erano in città. Stazio non fece così lieta Roma con i suoi versi, quando sulle scene fu recitata la Tebaide, né meno di quella interruppe con il verso tragico le sedute senatorie questa Ecerinide, così era riuscita a piacere. Quindi mi cinsero d'alloro le tempia: riluttavo, ma, giudice la folla, mi fu vana la resistenza. Assentì il vescovo, applaudì all'elogio il duca di Sassonia, la nostra laurea ha due garanti. Una serie di dottori, onore del nostro Studio, firmò con i propri titoli le singole Storie. E inoltre il Senato con la Plebe sancì per legge che avrebbe serbato fede a questo negli anni a venire, stabilì doni perenni in segno di perpetua lode, e

⁶¹ Da DAZZI, *Il Mussato* cit., pp. 184-187.

che fosse sempre fatta lettura di me nella mia città. Se tali cose sono state divulgate per i lidi veneti, certo la notizia e il ragguaglio furono inferiori al vero.

Nell'*Ep.* I, vv. 45-60, Mussato descrive la cerimonia d'incoronazione:

Verrà il giorno festivo - e sarà il giorno della nascita di Cristo - in cui i poeti vorranno celebrarmi secondo il costume. E metteranno sulle mie liete tempie l'onorevole serto, e verranno a portarmi a casa il loro applauso. E anche voi con loro, maestri dello Studio, i miei doni, mentre insieme si rendono grazie al Dio che è nato. Finché sarò letto, con me sarà sempre letto del mio giorno di festa, festa continuata per tutta l'eternità. Verrà per primo, portando due aste di cera, il sollecito promotore dei miei doni, e ornerà le mie mani di guanti di capra: dono ai poeti tragici era infatti il capro. Da vicino lo seguirà la gioventù studiosa appaiata, turba numerosa, battendo con fausto piede la terra.

Si è incerti su come avvenne la cerimonia del 1315. Sicuramente possiamo immaginare che la tragedia sia stata letta pubblicamente, Mussato stesso lo conferma nella sua epistola «Finché sarò letto...».

Il pubblico di quel 3 dicembre 1315 era certamente formato in prevalenza da «clericuli», persone di mezza cultura, e solo in piccola parte da spettatori più istruiti, in grado di apprezzare lo stile alto, tragico, in cui l'*Ecerinis* era stata scritta. Possiamo quindi immaginare che il popolo si fosse unito alla celebrazione di Mussato poeta sulla scia dell'entusiasmo dello Studio degli Artisti, ma che in realtà non avesse potuto realmente apprezzare il valore artistico dell'opera⁶².

La tragedia *Ecerinis* fu premiata quindi per motivi presumibilmente extrartistici ed extraletterari. Nell'*explicit* del commento ufficiale della tragedia condotto da Guizzardo e Castellano, si pone l'accento sulla coincidenza tra la conclusione del commento stesso, e la resa a Cangrande del castello di Monselice (21 dicembre 1317): «Dum comentator hoc opus finiret, circa horam matutinam anni millesimi iij^c xvij^{mi} die vigesima prima mensis Decembris traditum est per seditionem castrum Montis Silicis Cani Grandi de la Scala»⁶³. Nel 1237, al tempo di Ezzelino, la caduta di Monselice era stato il precedente immediato della caduta

⁶² La tragedia *Ecerinis* non ebbe influenza diretta sul popolo che continuò ad appassionarsi alle Sacre Rappresentazioni in volgare. Il popolo a quel tempo non capiva più il latino. Ne dà prova il Gloria nel suo studio, *Del volgare illustre dal secolo VII fino a Dante*. Egli, dopo aver dimostrato che nel secolo X il linguaggio parlato era diverso dal latino, aggiunge: «parmi che il volgo allora e anche qualche secolo prima, non dovesse intendere il latino stesso, certo non lo intendeva nel secolo XII. Una carta del 1189 dice che il patriarca d'Aquileia predicò in quell'anno in buona lingua latina nella Chiesa delle Carceri, villaggio padovano; ma che Gerardo, vescovo di Padova, dovette spiegare quella predica in volgare al popolo astante che nulla aveva inteso».

⁶³ Da L. PADRIN, *Mussato, L'Ecerinide*, Bologna, Zanichelli, 1900, pp. 70 ss.

di Padova. Il riferimento storico richiamò direttamente il parallelismo che Mussato voleva sottintendere tra Ezzelino e Cangrande, trasformando così la cerimonia e la lettura pubblica dell'opera in un'azione di propaganda antiscalegera.

È indubbio, infatti, che Ezzelino da Romano, vissuto nella Marca Trevigiana nei decenni centrali del secolo XIII, fu un personaggio che colpì i suoi contemporanei per la sua smisurata empietà, senza possibile paragone con quello che sarebbe stato Cangrande della Scala un secolo dopo.

Ezzelino da Romano era morto nell'ottobre del 1259, nonostante la sua tirannia fu veramente un evento di straordinaria atrocità nella storia della Marca, e non una montatura della propaganda guelfa, è difficile immaginare che il ricordo fosse ancora vivo nel popolo padovano. Fu l'arte d'Albertino Mussato, secondo Billanovich, che contribuì a compiere il miracolo di rendere vivo il ricordo del terribile tiranno⁶⁴.

Ezzelino era considerato dai padovani stessi un fenomeno non destinato a ripetersi mai più. Il ricordo delle sue vicende che la cronaca manteneva vivo, non doveva riaccendere passioni sopite, ma valere piuttosto come monito per il futuro. Il fantasma d'Ezzelino, che la pedagogia politica dei reggitori di Padova restituiva a libertà, e che si era cercato di esorcizzare nel 1262 con la collaborazione del notaio-cronista Rolandino, fu richiamato dagli inferi verso il 1310, quando Padova doveva difendersi dalla minaccia di Cangrande. Tuttavia l'effetto fu diverso, infatti, più che criminalizzare il Signore della Scala, valse a rilanciare nell'Italia del tempo il mito d'Ezzelino.

Dopo l'incoronazione del suo autore, l'*Ecerinis* non fu più letta in pubblico, ma la sua fama letteraria continuò. Molti furono i testimoni che ne riportarono il testo. Dei ventotto codici della tragedia adesso in nostro possesso, ben tredici sono databili al XIV secolo, e nove sono del 1400.

Rapida e fulminea fu la risonanza dell'*Ecerinis* presso i contemporanei, ma altrettanto fulmineo fu il suo declino. La tragedia fu velocemente dimenticata, rimase la fama del protagonista⁶⁵, ma si perse completamente quella dell'autore. Soltanto nel 1636 Felice Osio, dotto bibliotecario padovano, fece un'edizione delle opere di Mussato. Probabilmente l'argomento della tragedia troppo legato alla situazione storica contingente, come ne aveva reso impossibile la lettura pubblica

⁶⁴ G. BILLANOVICH, *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta*, vol. II: *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

⁶⁵ Ricordiamo per esempio la definizione dell'Ariosto: «Ezellino, immanissimo tiranno,/ che fia creduto figlio del demonio» (*Orl. Fur.*, III, xxxiii, 1-2).

prima, ne limitò e soffocò la diffusione poi. Inoltre non dovette avere poca importanza nel XVI secolo il fatto che questa opera usciva completamente dagli schemi del genere tragico classico, non rispettosa delle regole aristoteliche e della forma che la "tragedia" imponeva. Il silenzio sull'opera e sul suo autore si protrasse fino all'ultimo scorcio del secolo scorso quando una serie di studiosi (dal Minoia allo Zardo, dal Novati al Mestica e allo stesso Carducci⁶⁶) rivolse la sua attenzione a Mussato ed in particolare alla sua tragedia, considerata solo come un documento di storia politica e culturale. Il frutto filologico di questa riviviscenza ottocentesca deve considerarsi l'edizione critica fornita da Luigi Padrin, che è tuttora il testo in cui leggiamo la tragedia di Mussato. Ma per una considerazione più attenta del valore letterario della tragedia d'Ezzelino dobbiamo attendere anni più vicini: penso agli studi di M.T. Dazzi, di M. Pastore Stocchi, di E. Raimondi e J. F. Chevalier⁶⁷.

⁶⁶ M. MINOIA, *Della vita e delle opere di Albertino Mussato*, Roma, 1884, A. ZARDO, *Albertino Mussato. Studio storico e letterario*, Padova, 1884, F. NOVATI, *Nuovi studi su Albertino Mussato*, «Giornale storico di Letteratura Italiana», VI, 1885, pp. 177-200 e VII, 1886, pp. 1-47, G. CARDUCCI, *Della Ecerinide e di Albertino Mussato*, in *Mussato, Ecerinide*, a cura di L. PADRIN, Bologna, Zanichelli, 1900.

⁶⁷ M.T. DAZZI, *Il Mussato preumanista*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 251-262; E. RAIMONDI, *L'aquila e il fuoco di Ezzelino e Una tragedia del Trecento*, ora in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, 1970, pp. 123-146 e 147-162, J. F. CHEVALIER, *Albertino Mussato, «Écerinide»*, «épîtres métriques sur la poésie», «songe» (Les classiques de l'Humanisme, n. 10), Paris, Les Belles Lettres, 2000.

II.2 Il Cenacolo Padovano

Il panorama culturale del Trecento italiano si presenta caratterizzato fin dagli inizi del secolo da dispute di carattere letterario originate da diverse valutazioni riguardo la poesia. Contro i suoi sostenitori, che si appellavano soprattutto ai grandi esempi della tradizione classica, si appuntavano le invidie dei cultori delle «arti» rivali e dei religiosi che vedevano con sospetto tutto ciò che risvegliasse il ricordo del mondo pagano. Attraverso questi conflitti si delineava il tentativo di definire meglio i confini della poesia e la sua funzione, ma emergeva anche un altro scopo: assegnare al poeta, grazie al riconoscimento ufficiale dei meriti derivanti da questa sua attività, un effettivo ruolo di protagonista nella nuova realtà civile. Una spinta a queste discussioni venne fornita anche da quelle profonde trasformazioni sociali e politiche che accompagnarono il periodo dell'età comunale, e che portarono sulla scena storica nuovi strati sociali emersi dai ceti popolari arricchiti coi traffici e con le attività professionali. Grande impulso ne venne anche dal diffondersi dei centri universitari, che favorirono la laicizzazione della cultura e contribuirono ad alimentare l'interesse per il mondo classico considerato come punto di riferimento e modello per ogni forma di espressione artistica.

All'interno delle corporazioni d'arti e di mestieri che sorsero a Padova verso la fine del Duecento, si dividevano interessi di carattere artistico e letterario. È proprio all'interno di uno di questi Studi che un gruppo di cittadini, per lo più notai e maestri di grammatica, si ritrovarono per indagare ed approfondire lo studio degli autori classici e della lingua latina. Il loro interesse per il mondo e la cultura classica era nato probabilmente dalla curiosità di riscoprire e restaurare quella cultura latina la cui lingua era lo strumento principale delle loro professioni. Attraverso le opere letterarie, essi cercarono di nobilitare quella realtà comunale nella quale erano inseriti ed impegnati attivamente. Questo tentativo di restaurazione della classicità porterà ai migliori di loro il titolo di "preumanista"⁶⁸. All'interno di quest'accademia di poesia latina, che si è soliti definire con il nome di Cenacolo Padovano, troviamo anche il giovane Mussato che, sotto la sapiente

⁶⁸ G. BILLANOVICH, *Dal Medioevo all'Umanesimo: la riscoperta dei Classici*, a c. di P. PELLEGRINI, Milano, CUSL, 2001. E ancora P. PELLEGRINI, *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento: atti del convegno di Belluno 5 nov. 1999*, Firenze, Olschki, 2001.

guida di Lovato Lovati, si avvia allo studio del latino, dei classici e soprattutto di Seneca.

La figura di Lovato e i suoi studi, soprattutto le sue scoperte filologiche, costituiscono il punto di partenza e la base degli studi condotti all'interno del Cenacolo.

Lovato Lovati notaio, figlio di notaio, già prima dei ventiquattro anni poetava, e a ventisei era iscritto al Collegio dei giudici, meritando poi, per il suo prestigio di poeta e di dottore, di essere fatto cavaliere della repubblica padovana. Petrarca ricorderà come in quei tempi Lovato fosse stato celebre non solo a Padova, ma anche in tutta Italia e lo definiva così: «facilmente primo di tutti i poeti che vide l'età nostra e dei nostri padri, se non avesse abbracciato lo studio del diritto civile e mescolato alle nove muse le dodici tavole»⁶⁹.

Di notevole interesse e ampiezza fu la sua l'attività filologica, infatti, a poco più di un anno dall'ammissione al Collegio dei Giudici (6 maggio 1267), nell'estate del 1268, indirizzando due epistole metriche all'amico Compagnino da Sale, Lovato dimostra di conoscere bene non solo Virgilio, Orazio (*Sermones* e *Epistulae*), Ovidio, Stazio, Persio, Giovenale e Lucano, autori tutti ben familiari nel Medioevo, ma anche Seneca tragico, l'Orazio dei *Carmina*, l'*Ibis* di Ovidio, Marziale in questa età scarsamente conosciuti, forse già Catullo e cosa importante Tibullo, allora noto in Italia solo attraverso i florilegi, e posseduto ben più tardi integro dal Salutati; inoltre Properzio, Lucrezio, Stazio le *Silvae*, Valerio Flacco, del tutto ignoti, destinati a riapparire con Petrarca, per gli ultimi tre addirittura ad essere scoperti solo da Poggio⁷⁰. Per quanto riguarda i prosatori conosciuti ricordiamo: Cicerone, Cesare, Sallustio, Livio, Seneca, Boezio, Agostino (*De civitate Dei*), Apuleio narratore, forse l'Aristotele latino, Giustino, Valerio Massimo, Svetonio, Eusebio-Girolamo, Beda (*De Temporibus*), e poi Plinio il Vecchio, Seneca padre (*Excerpta Controversiarum*), lo Pseudo Quintiliano (*Declamationes maiores*), Servio (*Ad Vergilium*), Donato (*Vita Vergili*), Lattanzio Placido, Isidoro (*Etymologiae*)⁷¹.

⁶⁹ PETRARCA, *De rebus memorab.*, lib II, tract. III, cap. XXV.

⁷⁰ Quale poeta fosse in lingua latina lo dimostrano i versi già messi in evidenza da Lino Lazzarini e da altri studiosi: L. LAZZARINI, *Paolo de Bernardo e i primordi dell'umanesimo in Venezia*, Ginevra, 1930; C. FOLIGNO, *Epistole inedite*, pp. 37-58; cfr anche R. SABBADINI, *Postille alle epistole* pp. 255-262. S. RIZZO, *Ricerche sul latino umanistico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

⁷¹ R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici* cit., p. 210; G. BILLANOVICH, *Veterum vestigia vatum* cit., pp. 155-243. Ad integrare la conoscenza dell'ambito culturale di Lovato giova aggiungere, sulla scorta di G.

Lovato svolgeva i suoi studi tra due preziose biblioteche, la Capitolare di Verona e la conventuale di Pomposa. In entrambe erano contenuti testi classici, greci e latini, fra i più autorevoli. A Pomposa si trovava Lucrezio fino dal sec IX – X e un Seneca nell’inventario della fine del sec. XI. Lovato conobbe Catullo e Tibullo dai codici veronesi e certamente Seneca da un codice ritrovato a Pomposa (ora *Etruscus* che risale alla seconda metà del sec XI e si pone come archetipo della più autorevole delle due famiglie di codici senecani).

La conoscenza di Seneca non era una novità. Le opere senecane erano note da tutto il Medioevo. La vera novità era costituita dal metodo investigativo e di studio che Lovato seppe applicare al testo, al fine di restituire la forma originale e filologicamente esatta dell’opera antica.

La scoperta che Lovato fece del codice delle tragedie senecane, costituisce la base degli studi sul genere tragico condotti poi da Mussato. Le tappe dello studio di questo codice e gli interventi apportati da Lovato e poi da Rolando, ci offrono una panoramica completa dell’analisi filologica e metrica che questi primi umanisti condussero sulle tragedie di Seneca⁷².

Lovato, disponendo di un codice di ramo A, ebbe la fortuna e il merito di raggiungere l’E, l’*Etruscus*, cioè il *Pomposiano*. Nella biblioteca di Pomposa nella seconda metà dell’XI secolo erano state esemplate le tragedie di Seneca. La *divinatio*, ben nota, d’Augusto Campana, prima, confermata poi dal suo esame paleografico del manoscritto, ha permesso di giungere alla identificazione del Seneca tragico di Pomposa col celebre Laurenziano xxxvii 13 del Niccoli, il cosiddetto *Etruscus*, l’archetipo dell’altra famiglia E, più esile, delle tragedie⁷³.

Avuto tra le mani l’*Etruscus*, Lovato ne comprese subito il valore per la novità delle lezioni, anche se di fronte al suo codice della famiglia A gli appariva mancante dell’*Octavia*. Lo studiò a fondo e si diede ad un lavoro lento di collazione, che lo portò, per la sua natura di filologo, a risultati d’eccezione. Lovato ritrascrisse tutte le preziosità di quel manoscritto: l’epitaffio di Seneca, in primo luogo, nella redazione unica del *Pomposiano*, e quel brano sui «tragedi»,

BILLANOVICH, *I primi umanisti*, p.143 ss. che Lovato, verso il 1290 copia le *Epitomae* di Giustino (riportando anche la sottoscrizione del codice copiato dal monaco Tenzzone di Pomposa), le *Storie filippiche* di Pompeo Trogo, il *De temporibus* di Beda, e carmi composti nella seconda metà del sec. XIII. Si veda inoltre *Latin culture in the eleventh century: Proceedings of the third International Conference on Medieval Latin Studies, Cambridge, sept. 9-12 1998*. a c. di MICHAEL W. HERREN, Turnhout: Brepols, 2002.

⁷² Vedi articolo di GUI. BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa* cit., pp. 149-69.

⁷³ Per la tradizione di Seneca tragico basti richiamare la recente edizione curata dal G. GIARDINA, *L. Annei Senecae Tragoediae*.

che appare in E proprio sopra l'epitaffio di Seneca, e che fonde in uno due ben noti passi delle *Etimologie* di Isidoro⁷⁴. Anche Mussato riprese la citazione di Isidoro nel suo studio sulla tragedia. In particolare nell'*Epistola* 1, nell'*Evidentia tragediarum Senece*, ed infine anche nel *Senece vita et mores*, ritroviamo la stessa citazione di Isidoro così come è riportata da Lovato nel suo codice.

Lovato, inoltre, esperto di metrica classica, era stato particolarmente colpito dalla presenza, del tutto nuova, in quel codice delle notazioni metriche. Nacque così Σ , manoscritto ora purtroppo perduto, che Lovato creò contaminando la lezione di E con la lezione di A. Lovato aveva compiuto la sua collazione seguendo in Σ lo stesso ordine di E (*Hercules, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetheus*), ed aggiunse alla fine l'*Octavia* della tradizione A. Dopo l'*Octavia* fece seguire la sua *Vita* di Seneca con *Epitaphium M.L.A.Senece*, derivato dall'*Etruscus*, ed infine stese la *Nota* esplicativa del trimetro giambico che inizia con: «Seneca in decem istis tragediis...» e termina «Aliam variationem pedum in hoc libro circa hos genus metri non memini me legisse».

Il manoscritto che Lovato passò al nipote Rolando, che fu l'antigrafo di N, fu il Vaticano lat. 1769, sotto ogni aspetto il più diretto e fedele testimonia di Σ .

La *Nota* di Lovato sulla metrica senecana è trascritta in calce ad N con il titolo «Nota domini Lovati iudicis et poete Patavi»⁷⁵. Riconosciamo in questa rubrica la mano di Rolando, possiamo, infatti, confrontare questo titolo con la rubrica finale della *Phaedra* che troviamo nello stesso codice al f. 218rb: «Marci Lutii Annei Senece Cordubensis poete Thyestes explicit. Incipit Hercules Oetheus». Né l'*Etruscus* né tantomeno A danno la lezione «Cordubensis poete», piuttosto se ne coglie l'analogia con la iscrizione per Lucano sempre di Rolando: «M.A. Lucano Cordubensi poete». Paleograficamente queste due *subscriptions* provano l'identità di mano con la rubrica: «Nota domini Lovati iudicis et poete Patavi», per quel «poete» che permette un confronto puntuale. Consideriamo quindi questa frase la celebrazione di Lovato fissata dalla mano nobilissima del nipote Rolando, in una formula allora già consacrata. Si devono certamente a

⁷⁴ Ecco il brano sui tragedi che compare nell'*Etruscus*, *Etym.* XVIII, 45 e VIII, 7, 5: «Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine spectante populo concinebant. Quibus initio canentibus premium erat ircus, quem Greci tragos vocant. Unde et Oratius: "Carminum qui tragico vitem certavit ob ircum". Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt excellentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis».

⁷⁵ Sintesi sommaria del lavoro di A.CH. MEGAS, *O' Prooumanistikos*.

Rolando anche le rubriche miniate delle tragedie (*inscriptiones, subscriptiones*, notazioni metriche, nomi dei personaggi).

Esponente di rilievo del Cenacolo Padovano, Rolando da Piazzola, nipote di Lovato, iscritto al collegio dei giudici nel 1285, fu uno degli uomini politici più attivi a Padova. Più volte ambasciatore di Padova, con Mussato, presso Bonifacio VIII e Enrico VII; e vicario, nei primi mesi del 1322, di Niccolò da Carrara, chiamato alla podesteria di Bologna. Anche se il suo atteggiamento differì spesso da quello di Mussato, fu poi lui a proporre la partecipazione del Comune di Padova alla incoronazione di Mussato poeta⁷⁶. Mussato gli dedica il *Contra casus fortuitos*, una delle sue ultime opere.

Gli amici di quel Cenacolo, Lovato, Rolando, e anche Mussato, sono tutti riuniti in questo manoscritto, che è un monumento eccezionale a Seneca, vera *recensio* di una scuola di retori agli albori dell'Umanesimo. Partendo dall'ultimo foglio del Vaticano lat. 1769, e scorrendo la sezione finale con il testo delle tragedie, troviamo qua e là anche la scrittura corsiva d'Albertino Mussato, che usa un manoscritto comune ad A e si accosta a Σ per la prima volta. Tuttavia per trovare la presenza viva di Mussato bisogna andare alla parte iniziale del Codice, dove in alcune pagine delle *Declamationes* di Anneo Seneca padre, attribuite allora al figlio, troviamo varianti, aggiunte, correzioni marginali ed interlineari, rubriche stese da Mussato, ormai maturo, su un testo a lui familiare.

L'insegnamento di Lovato fu alla base della formazione classica di Mussato. Agli autori già famigliari a Lovato, Mussato, aggiunse Cesare, Sallustio, Probo, forse Terenzio, Claudiano, Servio e Catone censorino. I principali modelli di Mussato furono Ovidio per la lirica, Virgilio per l'epica, Seneca per il teatro, Livio e Sallustio per la storia.

Giovanni del Virgilio in una sua epistola ricorda che «Lovato lasciò morendo la sua zampogna a Mussato»⁷⁷. Fuor di metafora riconosciamo in Mussato colui che raccolse l'eredità poetica del grande maestro; Mussato stesso riconosce il magistero di Lovato e nella *Questio de Amicitia* lo apostrofa: «O mia cara solatia vite/mi Lupe» e ancora «tu caput o canum. Recolo modo Nestoris...». Poi ancora nella *Questio de salinis* «Lycaon/unice mi curas comes et solamen in omnes».

⁷⁶ Su Rolando: G. GIRARDI, *Rolando da Piazzola*, Padova, 1909; A. GLORIA *Documenti*, p. 299; F. NOVATI, *Nuovi studi*, pp. 1-47.

⁷⁷ Vedi ALBINI, *La corrispondenza cit.*, (*Ep. del Del Virgilio a Mussato vv. 209-218*), e Mussato *D. G. II, 2*: «Meminerimque ego Lovatum vatem, Rolandumque nepotem...».

Nell'*Epistola* III, probabilmente del 1312, indirizzata a Rolando da Piazzola «amicum suum sibi conciliandum de contentione inter se habita de rebus publicis existente iudice antianorum altero priore gastaldionum»⁷⁸ troviamo l'apoteosi del Lovato, morto da pochi anni e l'accenno forte alla sua bontà, al suo magistero civile alla sua *virtus* antica, inflessibile, formatasi attraverso gli "infinita monumenta" dei suoi libri.

I primi studi condotti sui codici senecani alimentarono l'interesse d'Albertino per l'opera tragica di Seneca. Dopo l'iniziale esperienza sui testi di Lovato, acquisito un metodo d'indagine, Mussato compose gli *Argumenta tragediarum Senece* nella loro doppia redazione, cui più tardi fece seguire il commento lemmatico alle tragedie stesse, pieno inizialmente d'errori, che saranno da lui corretti nell'*Evidentia tragediarum Senece*⁷⁹.

Nella dedica dell'*Evidentia tragediarum Senece*, introduzione allo studio dei metri di Seneca, da parte di Mussato, già poeta incoronato nel 1315, al grande Marsilio, troviamo ancora una volta ricordata la figura di Lovato e l'importanza dei suoi insegnamenti che trovano la loro piena maturazione nell'*Ecerinis*.

Interpelasti me, dum persepe in diversoriis de moralium methodorum generibus inter nos sermo intercederet, Marsili, nostri temporis Longobardorum philosophe, ut de tragediarum materiis quicquam tibi traderem, de quibus precipue Anneus Seneca, Neronis preceptor, volumine uno stili sublimis per metra ab Latinorum usu comuni sequestrata celebre opus studiose composuit, seu, puto, ut te inter philosophie naturalis frequentia obversantem studia plerumque refocillares seu ut omne sub quoquam descriptum grammate oculis tuis subiectum ad mare tue aviditatis accederet. Et habuit quippe quod me verentem hesitantemque faceret tua hec postulatio, dum locuples aurum in viridi queris arbore vel in me non minus moliaris quam oleum muncturus ex lapide. Verum, ut prorsus nichil abnegem quod tua quoque deposcit instantia, nonnulla a Lovato. Paduano vate, decerpsi quesite rei monumenta, que diu cum eo trutinata mee tandem adhesere memorie; ex quibus aliisque hinc et inde congestis et ego sub unius quasi tragedie figuralis ymagine Ecerinidem sub ea temeritate conscripsi, qua et hec plenitudini tue auctoritatis effundam⁸⁰.

Inoltre la *Nota domini Lovati* si chiudeva con queste parole «Aliam variationem pedum in hoc libro circa hoc genus metri non memini me legisse», e

⁷⁸ Così la rubrica dell'*Epistola* III, p. 44.

⁷⁹ A.CH. MEGAS, A. Mussati, *Argumenta tragoediarum Senece, commentarii in L.A. Senecae tragoedias fragmenta nuper reperta*, Tessalonica, 1969, p. 157, ll. 59-62.

⁸⁰ *De Seneca tragoediarum vulgari lectione A constituenda*, in Festschrift zur 250 jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu S. Maria Magdalena zu Breslau am 30 April 1893, Breslau, 1893, pp 155-59.

L'*Evidentia* si apre così «Nec memini plura metrorum genera in hoc opere invenisse»⁸¹, esplicito richiamo al lavoro del maestro.

Lovato è riconosciuto come maestro e guida spirituale del Cenacolo Padovano, la dedica dell'*Evidentia tragediarum Seneca*, e i canti alterni del *De Prole* (carmi I–XII nella raccolta di carmi latini pubblicata dall'abate Padrin⁸² e tratta dal Marciano lat. XIV 223 [4340]), disputa fittizia nella quale si scambiano versi Lovato, Mussato, Zambono d'Andrea ed altri membri del Cenacolo, sono la testimonianza più concreta di devozione di Mussato verso il maestro.

Seneca fu l'autore che più influì sull'opera mussatiana: dagli *Argumenta tragediarum Seneca*, alla ragione metrica dell'*Evidentia tragediarum Seneca*⁸³, fino alla gran prova senecana di Mussato: l'*Ecerinis*. Si ricordi quel passo dell'*Evidentia* «et ego sub unius [Seneca], quasi tragedie singularis, immagine, Ecerinidem sub ea temeritate conscripsi». Le particolari concordanze sono state indicate da Guizzardo e Castellano nei loro Commenti, ma molte altre se ne possono aggiungere a testimonianza della padronanza del linguaggio senecano⁸⁴.

Il modo di ripresa dei modelli classici costituisce la vera novità e originalità di Mussato. I grandi autori e le grandi opere del passato non sono rinchiusi in rigide citazioni che hanno il sapore della pura erudizione, del catalogo, ma rivivono attraverso il suo tempo, sono calati nella sua realtà storica; Mussato se ne serve come maggiori compagni di vita, rivive le sue vicende storiche alla luce delle parole e dei versi delle grandi opere classiche. Gli autori antichi, con i loro precetti morali e le eleganze stilistiche, compiono il miracolo di elevare la materia storica a mito, la vicenda narrata ad exemplum universale. Per questo motivo possiamo affermare che Mussato, nonostante il suo amore per i classici, non è un filologo e nemmeno un letterato puro, poiché nelle sue opere traspare sempre la sua realtà comunale e il suo sentire d'uomo moderno. Le parole dei grandi autori dell'antichità sono lette e riproposte al lettore cariche di significati allegorici e riferimenti storici. Dalla grande lezione di Lovato, Mussato riprende la capacità di servirsi di testi antichi filologicamente corretti, ed amplia la sua conoscenza del mondo antico in vista di un riutilizzo originale del materiale a disposizione.

⁸¹ E. FRANCESCHINI, *Glosse e commenti*.

⁸² L. PADRIN, *Opere di Albertino Mussato*, Bologna, Zanichelli, 1900.

⁸³ E. FRANCESCHINI, *Studi*, p. 103 giudica questi scritti «nitidi e precisi».

⁸⁴ Vedi anche I. BOSOPPI, *Albertino Mussato Ecerinis Konkordanz und Frequenzwortlisten*, Hildesheim New York, Olms Weidmann, 1997.

Gli esponenti del Cenacolo Padovano non si riducono a Lovato, Rolando e Mussato, la cerchia si allarga ad almeno una decina d'uomini padovani per lo più notai o maestri di grammatica che con la loro presenza contribuirono alla vita culturale e letteraria del Cenacolo⁸⁵.

Mussato ha un ricordo felicissimo, tutto liviano, della «soliditas» di questo Cenacolo di fronte all'avvenire della città «a stirpe genus antiquum Troicum et nobile, consobrinum Romanorum nec impar origine»⁸⁶. Testimonianze di questa piccola scuola di retori ci vengono dalla silloge di carmi latini pubblicata dall'abate Padrin e tratta dal Marciano lat. XIV 223 (4340). Oltre alla *Questio De Prole*, disputa in esametri tra Lovato e Albertino, che fuor di metafora rappresenta l'omaggio d'Albertino al suo maestro, prima che Lovato morisse, il 7 marzo 1304, in questa silloge troviamo anche esercitazioni retoriche d'Albertino Mussato.

Certamente quando parliamo di classicità non possiamo prescindere dalle opere greche, che durante il Medioevo erano conosciute per lo più attraverso traduzioni latine⁸⁷. L'interesse di Padova per la cultura greca era vivo, soprattutto in rapporto alla filosofia d'Aristotele, che appare con diciannove opere anche nell'antologia di sentenze di Geremia da Montagnone⁸⁸. L'interesse di Mussato per i classici era certamente indirizzato alla poesia. Nella polemica sulla poesia con Fra Giovannino da Mantova fa spesso riferimento alla cultura greca «Crede platonistis, italis graisque, poetis». Mussato conosce varie opere di Aristotele tra cui pare anche la *Poetica*⁸⁹. Nel codice padovano dei dialoghi troviamo la presenza di alcune, sia pure elementari, parole greche. Il codice della Colombina di Siviglia, di origine padovana e certamente del sec. XIV, antecedente al padovano che ne deriva, conferma ed autentica la presenza di parole in caratteri

⁸⁵ G. BILLANOVICH, *I primi umanisti*. Oltre a Lovato Lovati, Albertino Mussato, facevano parte del Cenacolo anche Geremia da Montagnone, Pietro d'Abano, Marsilio da Padova, Rolando da Piazzola e Zambono d'Andrea.

⁸⁶ Mussato, *De Lite* f. 28r P=f. 33v. Vedi: GUIDO BILLANOVICH, G. TRAVAGLIA, *Per l'edizione del De lite inter Naturam et Fortunam e del Contra casus fortuitos di Albertino Mussato*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-XLIII (1942-54), pp. 279-293.

⁸⁷ N.G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia: gli studi greci dell'Umanesimo italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

⁸⁸ il quale fa citazioni anche da Platone, pseudo-Teofrasto, Isocrate, Diogene Laerzio, Proclo, pseudo-Tolomeo vedi R. WEISS, *Il primo secolo* cit..

⁸⁹ G. VINAY, *Studi sul Mussato. I Il Mussato e l'estetica medievale*, pp. 215-246, ha messo in rilievo alcuni punti che testimonierebbero la conoscenza della *Poetica* di Aristotele da parte del Mussato.

greci⁹⁰. Per quanto riguarda il genere tragico è attratto da Sofocle, anche se rivolgendosi alla sua «piccola Musa» tragica, confessa, nell'*Ep.* I «Questi tuoi metri non sono sorretti dai coturni di Sofocle; quel che tu possiedi, te lo dette la lingua latina».

Il Cenacolo Padovano ebbe un vasto raggio d'influenza, fu centro d'attrazione per il Veneto, Bologna, ed ebbe riflessi anche in Firenze.

A Bologna troviamo Guizzardo, maestro di grammatica. Egli fu il primo commentatore dell'*Ecerinis* ed è a lui che Mussato, con l'*Epistola* XIV dopo l'esilio, chiede la restituzione del suo Virgilio. Il notaio Castellano di Simone, già dottore di grammatica nel 1297 e di cui conosciamo un poemetto, *Venetiane pacis inter Ecclesiam et Imperium*, integrò nel 1317 il Commento di Guizzardo all'*Ecerinis*⁹¹. A Bologna c'era anche Giovanni del Virgilio, grande ammiratore di Mussato, che lo contrappose a Dante nelle sue *Egloghe*, e che con la corrispondenza incrociata ai due poeti ci induce a pensare ad una tacita e reciproca conoscenza dei due⁹².

L'opera dei padovani fu molto stimata soprattutto nell'ambito del preumanesimo e umanesimo toscano. Petrarca conobbe le composizioni di Lovato ed ebbe tra le mani l'*Historia Augusta* e il *De gestis italicorum* di Mussato che giudicò «ricercatore curioso dei fatti contemporanei». Riconobbe il valore delle opere dei letterati padovani e scrisse:

Mantova generò Virgilio, Verona Catullo e i Plinii e vari [scrittori e poeti] conservò nei nostri anni. La città degli antenoridi di quanti alunni [delle Muse o degli antichi] onorò... I nostri secoli videro un poeta [d'origine] troiano i cui canuti capelli strinse l'alloro padovano, buono di fama e di fatto⁹³.

Il Boccaccio ricorda Mussato e la sua tragedia nel Commento al XII dell'*Inferno* dantesco, e copia di sua mano l'egloga di Giovanni del Virgilio a Mussato⁹⁴.

⁹⁰ Cfr. G. BILLANOVICH e G. TRAVAGLIA, *Per l'edizione*. Da vedere per gli esempi riportati che costituiscono una fondamentale testimonianza della terminologia greca conosciuta da Mussato.

⁹¹ L. FABRIS, *Di Castellano Castellani e del suo poema*, Bassano, 1898; A. HORTIS in «Archeografo triestino», 1899. Il poemetto è edito da OTTONE e ALBINO ZENATTI in «Buletino dell'Istituto Storico Italiano», n. 26. Vedi anche G. MONTICOLO, *Per l'edizione critica del poema di Castellano da Bassano*, in «Bollettino della Società di filologia romana» 1904.

⁹² E. BOLISANI, *L'esaltazione*, pp. 247-279.

⁹³ Petrarca, *Metr.* II, XI, 71-3. Vedi anche G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato: I Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Ed. Di Storia e Letteratura, 1947, esamina i rapporti del Petrarca con l'ambiente preumanistico padovano.

⁹⁴ La copia autografa del Boccaccio della *Egloga Magistri Joannis de Virgilio de Eesena (sic) missa domino/Mussato de Padua poeta ad petitionem Rainaldi de Cincijs* occupa le cc 46v-50r. dello «Zibaldone

Sulla fine del secolo, Coluccio Salutati, studioso appassionato della latinità, ricordava Mussato come primo cultore dell'eloquenza e dello stile, ne ammirava le *Storie*, possedeva le poesie e aveva trascritto l'*Ecerinis* e il *Somnium*.

Sicco Polentone nel 1433 ricordando Mussato e il Cenacolo Padovano scriveva:

Aveva Albertino Mussato docile ingegno, certa piacevolezza nel dire prudenza lodata. Onorato per la fama che di lui correva, essere maestro di grammatica e possedere grazia e facilità di verseggiare così per arte come per esercizio, popolarmente era chiamato il poeta... Negli stessi giorni la città di Padova ebbe il Lovato, il Bovatino, il Mussato che si dilettevano di poesia e gareggiavano amichevolmente di versi....⁹⁵.

Capitolo III

Dante Mussato e la tragedia

III.1 Dante e il genere tragico

Quando si parla di poesia nel Trecento non si può prescindere dal confrontarsi con Dante. Conoscere quale fosse la sua idea di poesia, come interpretasse ed usasse la tradizione letteraria medievale, ci aiuta a delineare più chiaramente la base culturale e dottrinale del tempo.

Nel cercare di definire le caratteristiche del genere tragico è importante quindi soffermarsi sulla definizione che Dante dà di questo genere letterario.

In un secondo momento può essere interessante prendere in esame la definizione di tragedia e l'interpretazione che del genere tragico fa Mussato, confrontandola con le idee e le definizioni date dai primi umanisti.

Partiamo dalla distinzione dei vari gradi stilistici che è fatta da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, nel contesto della descrizione dei caratteri del genere tragico. Dante unifica sotto un medesimo concetto di *poesis* la poesia in latino e quella in volgare. La poesia volgare si differenzia da quella in latino non per natura, ma per condizioni culturali, in quanto non ancora fondata su un'ars e un sermo

boccaccesco». Se ne ha la riproduzione eliotipica a cura di Olschki, Firenze, 1915. Essa fu edita criticamente da P. H. WICKSTEEL – E. G. GARDNER: *Dante and Giovanni del Virgilio*, Westminster, 1902, poi da altri, fra cui G. ALBINI, *Dantis eclogae, Ioannis de Virgilio carmen et ecloga responsiva*, Firenze, Olschki, 1903.

⁹⁵ SICCO POLENTONE, *De scriptoribus illustribus: in una memoria di F. Novati* in «Archivio Storico per Trieste, L'Istria, il Trentino» II, fasc. I, Roma, 1883, pp. 79–82.

“regolari”. Il poeta e il teorico di poesia volgare si trovano per necessità ad imitare il fare poetico e la *poetriae* dei poeti di lingua latina.

Dante vuole trasferire le norme retoriche tradizionalmente elaborate per la poesia latina alla poesia volgare. Al volgare, elevato a lingua poetica, applica, infatti, uno stile alto, medio o basso. A loro volta questi tre gradi di stile sono usati in altrettanti generi letterari (tragedia, commedia, elegia, satira...)

Leggiamo nel *De Vulgari Eloquentia* II, IV 5-6.

Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per *tragediam* superiorem stilum inducimus, per *comediam* inferiorem, per *elegiam* stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem (oportet) ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere⁹⁶.

Dante eredita la tripartizione degli stili dai trattati di retorica più autorevoli per la cultura medievale: la *Rhetorica ad Herennium*, con la sua qualificazione dei tre *genera dicendi* e relativi *vitia* (IV 11), l'*Orator* di Cicerone (XXI 69, XXVIII 100, XXIX 101), che presenta uno schema analogo, infine l'*Ars poetica* di Orazio (vv. 26 ss., 89 ss., etc.). La versione ciceroniana della teoria resta nel Medioevo piuttosto defilata; mentre è di fondamentale importanza la confluenza, nell'opera di Dante, della *Rhetorica ad Herennium* e dell'*Ars poetica* di Orazio e l'interpretazione delle tre opere virgiliane come paradigmi dei tre grandi stili.

Momento fondamentale nella storia di queste dottrine è, infatti, quello in cui, dapprima con Donato e con Servio, le tre opere virgiliane sono assunte quale paradigma dei tre gradi di stile: le *Bucoliche* stile basso e umile, le *Georgiche* mezzano e mediocre e l'*Eneide* grave o sublime.

Queste indicazioni sono già presenti negli *Scholia Vindobonensia* all'*Ars poetica*, che si possono considerare l'archetipo della dottrina medievale degli stili. Qui sono già presenti in nuce le principali caratteristiche che differenziano la teoria medievale da quella classica, e che si possono così riassumere:

- la polarizzazione degli stili, invece di essere un problema interno all'*elocutio*, si sposta sul rapporto di convenienza, stabilito a priori, fra materia (*res*, *personae*) e

⁹⁶ *De Vulgari Eloquentia* da *Opere di Dante Alighieri*, a c. di P.V. MENGALDO, Milano Napoli, Ricciardi, 2002.

stile: a contenuti concettualmente e socialmente elevati deve corrispondere necessariamente uno stile elevato, “sublime”⁹⁷.

- sono frequenti i tentativi di attribuire verticalmente il lessico poetico. Viene creato un repertorio degli oggetti rappresentabili in poesia diviso in categorie, o livelli, che corrispondono ciascuno ad una tipologia di contenuto e quindi di stile (per cui *Lychnus* è dello stile alto, e i sinonimi *Lucerna* e *Testa* rispettivamente dello stile mediocre e umile).
- in margine alla teoria dei *vitia* collaterali anche in Dante prende rilievo la discussione sulla liceità o meno dei passaggi interni dall’uno all’altro stile. Dante citerà Orazio per difendere la commistione di stile tragico e comico presente nella sua opera⁹⁸.

Abbiamo visto che tipico del Medioevo è l’uso estensivo, non più legato allo specifico teatrale, dei termini *tragedia* e *comedia*. Con la crisi del teatro tragico antico, non più rappresentato se non rudimentalmente, questi due termini perdono la loro connotazione originaria. *Tragedia* e *comedia* sono usati per qualificare tipi di poesia narrativa, caratterizzati da certi tratti di contenuto (condizione sociale dei personaggi, sviluppo della trama etc.) e da un certo livello stilistico.

Generalmente le determinazioni stilistiche erano limitate all’opposizione *tragedia/comedia*, intorno alla quale era raggruppata, senza altre specificazioni riguardo allo stile, la serie degli altri generi poetici. Ma da un’indagine del Quadlbauer⁹⁹ emerge una linea del pensiero retorico medievale, in cui ai tre gradi dello stile sono fatti corrispondere altrettanti generi poetici, prendendo la *satira* il posto mediano tra il grado stilistico alto della *tragedia* e quello umile della *commedia*. Troviamo questa triplice distinzione in un passo del retore tardo-antico Mario Vittorino, e nella tradizione ai commenti e scolii alla *Rhetorica ad*

⁹⁷ Testo noto a Dante fu certamente il *Documentum de arte versificandi* di Goffredo di Vinsauf: «Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, nunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris. Quolibet stylo utitur Virgilius: in Bucolicis humilis, in Georgicis mediocri, in Eneyde grandiloquo».

⁹⁸ Orazio, *Ars poetica*, vv. 93-96.

⁹⁹ F.QUADLBAUER, *Die antike Theorie der Genera dicendi im Lateinisch Mittelalter*, Wien, Böhlau, 1962.

Herennium: «secundum intentionem dicimus tragoedum uti alto, satiricum mediocri, comoedum humili genere». Dante aggiunge il genere poetico dell'*elegia*, caratterizzato da uno stile umile, riprendendo direttamente la definizione che di esso dà Giovanni di Garlandia nella *Poetria*¹⁰⁰. La connotazione dell'*elegia* come "stilus miserorum" era una nozione comunissima nel Medioevo, la tradizione grammaticale e lessicografica caratterizzava infatti regolarmente l'*elegia* come "carmen de miseria"¹⁰¹.

Nella pagina del *De vulgari Eloquentia* è importante notare che, la possibile intercomunicabilità di livelli stilistici diversi è predicata solo alla *commedia* e non anche alla *tragedia*, come invece troviamo nella tradizione oraziana. Nella Lettera a Cangrande invece vedremo che l'intercomunicabilità si risolve all'interno del rapporto che lega i due livelli stilistici «medio» e «basso».

È evidente comunque la difficoltà di trasferire le nozioni della retorica latina a una poetica volgare. Se, infatti, Dante non poteva prescindere dall'uso medievale dello schema tripartito, nei fatti ciò che gli stava veramente a cuore era l'opposizione bipolare tra *tragedia* e ciò che non è *tragedia*. Riservava così alla *tragedia* il volgare illustre, e alla *commedia* la possibilità di oscillare tra il grado stilistico mediocre ed umile.

¹⁰⁰ *Poetria*, «verba cognata materiae sumuntur in exemplo sequenti, quod est carmen elegiacum amabaeum bucolicon quia repraesentat proprietates amantum; bucolicon *apo toy bucolon*, idest ab hoc nomine *bucolo*, quod est "custodia boum". Unde, secundum ordinem quem servat Vergilius, hoc carmen debet esse primum quia in eo observatur humilis stilus, quem sequitur mediocris et gravis».

¹⁰¹ Ugucione da Pisa: «Item ab *Eli*, quod est Deus, dicitur quoddam verbum graecum *eleyson*, idest miserere... Et ab *elesyson*, *elegus.a.um*, idest miser.a.um. Unde *elegia ae*, idest miseria; et *elegiacus.a.um*, idest miser».

III.2 L'Epistola XIII a Cangrande della Scala

Dante nell'Epistola indirizzata a Cangrande della Scala, con la quale nel 1319 dedica la terza cantica del suo poema, espone le motivazioni del titolo «Commedia» per la sua opera, e le sue riflessioni sulla natura del genere tragico e comico in diretto riferimento al suo poema.

L'introduzione al *Paradiso*, e all'intero poema, che Dante intende offrire al dedicatario Cangrande, si divide in due parti: l'illustrazione dei «Sex... que in principio cuiusque doctrinalis operis inquirenda sunt, videlicet subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus phylosophie» (§18)¹⁰² e «l'expositio littere» del prologo della terza cantica (*Par.* I, 1-36).

Sulla teoria e la pratica medievale dei «sex inquirenda», ossia delle cose da chiarire preliminarmente alla lettura di un'opera, possiamo trovarne la fonte in Boezio in *Isagogen Porphyrii* (I, c.I), che riprende l'insegnamento di Mario Vittorino. Secondo questo celebre retore sei sono le cose che ogni maestro deve prediligere quando si accinge a commentare un'opera. La prima è l'*operis intentio*, che poi sarà detta *subiectum* o *materia*; la seconda è l'*utilitas* cioè il fine che l'opera si propone di raggiungere, e che poi sarà detta *causa finalis*; la terza è l'*ordo*, ossia quella che sarà detta la *causa formalis* o *forma tractatus et tractandi*; la quarta è l'autore dell'opera, che i medievali chiameranno *causa efficiens*; la quinta è l'*inscriptio* o *titulus*; e infine la sesta consiste nel chiedersi «ad quam partem philosophiae cuiuscumque libri ducatur intentio» ossia «cui parti philosophiae opus supponatur».

Partendo da questa suddivisione di un'opera secondo i «sex inquirenda», alcuni studiosi hanno basato le proprie ipotesi critiche per stabilire la datazione e l'autenticità dell'Epistola XIII di Dante.

Riporto brevemente le posizioni di Mazzoni, Nardi, Brugnoli e Villa, che hanno preso come termine per la datazione dell'Epistola il *Commentum* fatto all'*Ecerinis* da Guizzardo e Castellano.

Mazzoni, ha creduto di vedere il punto di primo contatto tra il Commento di Guizzardo all'*Ecerinis* e l'Epistola a Cangrande nelle sei periochie o accessus

¹⁰² Il testo dell'*Epistola* è quello di A.FRUGONI E G. BRUGNOLI per l'ed. *Le Opere di Dante*,. Milano Napoli, Ricciardi, 2002.

dell'uno e dell'altra: «non ancora ridotte al numero di quattro, come poi accadde nei commentatori del Poema»¹⁰³.

Il Nardi, confutando tutti i richiami testuali di Mazzoni, sostiene che non vi sia alcun indizio che ci autorizzi ad affermare un rapporto di diretta dipendenza sia del commentatore bolognese dell'*Ecerinis* dall'Epistola a Cangrande, sia dell'autore di questa da Guizzardo.

Altro tentativo di collegare i due testi è stato fatto da Brugnoli¹⁰⁴ che, in un articolo nel quale analizza la conoscenza di Seneca da parte di Dante, nota che sia nell'Epistola che nel Commento di Guizzardo, il poeta Seneca è citato a proposito dello stile "tragico". Si potrebbe pensare, conclude, o che gli autori del *Commentum* all'*Ecerinis* abbiano attinto dall'Epistola; o che L'Epistola derivi dal *Commentum* per la citazione di Seneca. Si può facilmente negare la prima soluzione. Seneca, che è incidentalmente citato nell'Epistola, è di frequente citazione nel *Commentum*: le tragedie di Seneca sono ben note a Guizzardo e Castellano, e riconosciute come fonte di Mussato. La seconda soluzione è sicuramente più plausibile. Si è cercato di evitarla perché arreca un irreparabile danno alla tesi oggi prevalente dell'autenticità dell'Epistola.

Quello che interessa dunque è se Dante possa aver scritto «ut patet per Senecam in suis tragediis», possa cioè aver avuto notizie dell'attività tragica del filosofo.

¹⁰³ F. MAZZONI, *L'Epistola a Cangrande*, in «Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei» s 8°, X, 1955; questa sua tesi è fortemente criticata da NARDI [B. NARDI, *Osservazioni sul medievale accessus ad auctores in rapporto all'Epistola a Cangrande*, in «Saggi e note di critica dantesca», Milano, 1966]: «Ma egli evidentemente ha dimenticato il "*sex omnino magistri in omni expositione praelibant*" di Boezio, pur segnalatogli dal Curtius. E sei, soltanto sei, son rimasti per tutti, da Boezio in poi, i punti dell'*accessus ad auctores*, e cioè le quattro cause, il titolo e il rapporto dell'opera commentata con una parte della filosofia: 4+1+1=6. Se qualche autore omette il titolo o il sesto punto lo fa perché del titolo ha già parlato implicitamente a proposito della *causa materialis o subiectum libri*. Quanto poi al sesto punto "*cui parti philosophiae supponitur*", talora è fatto argomento di discussione speciale. Quindi il fatto che successivamente i commentatori del Poema ridurranno a 4 gli *accessus* non è prova sufficiente per considerare due testi con sei *accessus* in rapporto tra loro».

¹⁰⁴ G. BRUGNOLI, *Ut patet*, pp.146-163. Osserva che in tutti e due i testi l'etimologia di tragedia è accostata al nome di Seneca, ma conclude che se l'Epistola deriva dal *Commentum*, ne consegue, per una serie di ragioni puntualmente discusse, una sicura smentita alla tesi dell'autenticità della Lettera. Ma già Nardi (*Il punto sull'Epistola a Cangrande*, Firenze, 1960), che pure ritiene apocrifa l'Epistola, giudica insussistente il problema sollevato per le somiglianze tra il commento di Guizzardo e la Lettera, perché queste coincidenze si spiegano senz'altro con l'esistenza di una lunga tradizione, di oltre ottocento anni, che aveva fissato il modello canonico di ogni esposizione e commento. Quindi non è affatto necessario supporre, per questa analogia di struttura tra i due testi, un rapporto diretto tra Dante e Guizzardo.

Analizziamo i problemi suscitati dal passo in questione. Innanzi tutto bisogna separare la citazione esemplificativa dell'Epistola («ut patet per Senecam in suis tragediis... ut patet per Terentium in suis comediis») dalla opinione di molti che questo esempio comporti di conseguenza che Dante dovesse necessariamente conoscere il testo delle tragedie.

Infatti nella storia della critica dantesca molti autorevoli studiosi, convinti dell'autenticità dell'Epistola a Cangrande, hanno cercato di scoprire in Dante tracce della lettura delle tragedie di Seneca¹⁰⁵.

Questi supposti riscontri sono stati negati non esistendo prove sicure e documentate. Nulla, insomma, allo stato attuale degli studi, può suffragare l'ipotesi che Dante abbia letto per esteso le tragedie di Seneca. In conseguenza di ciò è stato considerato falso il passo dell'*Epistola* in cui Dante cita Seneca e Terenzio.

Diciamo subito che questa conseguenza non appare del tutto logica e convincente. Innanzitutto la semplice menzione di un'opera o di una serie di testi non implica, soprattutto nella cultura scolastica ed antologica del Medioevo, una conoscenza diretta ed estesa dell'originale in questione. Nella fattispecie non occorre certo aver letto tutte le tragedie di Seneca per sapere che si concludono "tragicamente"!

Inoltre l'affermazione dell'Epistola «ut patet» ecc. appare in un contesto che riprende la più scolastica distinzione e definizione dei due stili *tragedia* e *commedia*. Seneca e Terenzio sono menzionati come esemplari canonici delle due forme poetiche, come evidenzia il perfetto parallelismo delle due frasi e il verbo usato, «patet», che non solo sembra alludere ad un rimando chiaro per tutti, ma è una forma di citazione usata in altre opere di Dante. Che il contesto intero del brano risalga ad una tradizione di definizioni scolastiche, viene evidenziato dalla aggiunta conclusiva: «Sunt et alia genera narrationum poeticarum» ecc. e inoltre l'intera Epistola si attiene allo schema medievale dell'accessus. Non ci pare inoltre esegesi corretta del passo in questione quella che unisce l'«ut patet per Senecam» con la frase immediatamente precedente, dove si riporta l'etimologia di "tragedia" da Uguccione da Pisa, e non con la proposizione principale «Differt ergo a tragedia...». In questo modo, la citazione senecana finisce con il significare, da parte di Dante, un giudizio molto singolare ed isolato nella cultura del tempo,

¹⁰⁵ E. PARATORE, *L'influsso dei classici*, p. 45, riporta una ricca bibliografia sull'argomento alla quale si rimanda.

sulla natura «hircina» («id est fetidus ad modum hirci») del teatro senecano. Naturalmente data l'eccezionalità di un approccio di questo genere alle tragedie di Seneca al tempo di Dante, si conclude che non è possibile ammettere da parte del poeta fiorentino una simile interpretazione.

In realtà il perfetto parallelismo dell'esempio di Seneca con quello di Terenzio dimostra invece che l'opera dei due autori è addotta solo come una dimostrazione dello svolgimento diverso della materia nella commedia e nella tragedia: inizio difficile e lieto fine nell'una e inizio placido e fine tragica nell'altra.

In conclusione ci pare di poter affermare che il doppio «ut patet» non implichi una conoscenza diretta ed estesa delle opere drammatiche dei due autori, ma la semplice notizia delle loro attività e del genere letterario seguito, così come era tramandata.

Per quanto riguarda la menzione di Terenzio non si può trascurare l'importante contributo di C. Villa¹⁰⁶. La studiosa dimostra che in area toscana, nell'età di Dante, circolavano diversi codici glossati, contenenti accessus con diverse notizie sull'attività del comico latino. Queste introduzioni, compilate secondo gli elementi indicati dall'*Ars poetica* d'Orazio, ricalcano in diversi punti lo schema e gli argomenti del passo dell'Epistola a Cangrande. Gli elementi che corrispondono sono diversi e rilevanti, compreso naturalmente il richiamo a Terenzio.

La Villa conclude che una visione di un codice glossato e corredato di una introduzione, potrebbe essere stata la causa in Dante, per far affiorare successivamente alcune «connessioni mnemoniche» nell'Epistola XIII.

La menzione di Seneca tragico, per quanto alcuni studiosi siano disposti ad ammettere tranquillamente la paternità dantesca dell'Epistola ¹⁰⁷, ha spinto i critici, visto che per Dante non si può proporre una conoscenza diretta delle tragedie di Seneca, alla ricerca di fonti alternative alle *Magnae derivationes* di Uguccone da Pisa, normalmente indicate quali fonti di Dante per le definizioni di commedie e tragedia.

C. Villa, con riferimento preciso all'«ut patet per Senecam» e al problema della sua supposta dipendenza dal commento di Guizzardo e Castellano all'*Ecerinis* di Mussato (sostenuta dal Brugnoli per dimostrare che l'Epistola è

¹⁰⁶ C. VILLA, *Un'ipotesi per l'Epistola a Cangrande*, in «Italia medievale e Umanistica» XXIV, 1981, pp.90-105.

¹⁰⁷ A favore dell'autenticità, M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, in , *Dante e la cultura veneta. Atti del Convegno di studi*, Firenze, 1966.

apocrifa), dimostra che i due autori non furono certo i primi ad associare l'etimologia di tragedia con l'esempio «et Seneca etiam» e con il richiamo ad Orazio (che segue nell'Epistola a definire il diverso stile delle due forme letterarie), dato che attinsero queste spiegazioni all'accessus del famoso codice Etrusco.

La studiosa conclude che se i commentatori dell'*Ecerinis* si sono serviti di notizie esistenti in un accessus medievale, non si può più sostenere che l'Epistola a Cangrande, per le stesse notizie, debba necessariamente ed esclusivamente dipendere dal Commento stesso, in quanto la definizione di tragedia e l'esempio senecano potevano essere attinti altrove, specialmente nelle glosse scolastiche. Sembra così di fatto superata la tesi sostenuta da Brugnoli¹⁰⁸ che ritiene invece che il *Commentum* all'*Ecerinis* derivi la definizione di tragedia da Uguccone e la menzione esemplificativa di Seneca, rara ed eccezionale nella cultura del tempo, dall'*Evidentia tragoediarum Senecae* di Mussato, dove la citazione di Seneca ben si giustifica, vista la riscoperta del teatro senecano operata proprio dall'umanista padovano.

In conclusione riteniamo che la menzione esemplificativa di Seneca possa rinviare ad un testo dell'autore tragico preceduto da un accessus o più semplicemente a nozioni scolastiche vulgate.

Dunque non sembra impossibile che il poeta, negli anni della sua formazione e della sua attività letteraria, abbia per lo meno avuto notizie di Seneca tragico. Questa notizia in modo particolare potrebbe essere arrivata a Dante come eco del successo dell'*Ecerinis*.

Se a Dante è nota la tragedia di Mussato, che rappresenta l'avvenimento letterario più clamoroso nella cultura veneta di quegli anni, non deve certo meravigliare l'«ut patet per Senecam»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ G. BRUGNOLI, (*Ut patet*, p. 161) infatti osserva che in tutti e due i testi l'etimologia di tragedia è accostata al nome di Seneca, ma conclude che se l'Epistola deriva dal *Commentum*, ne consegue, per una serie di ragioni puntualmente discusse, una sicura smentita alla tesi dell'autenticità della Lettera. Ma già Nardi (*Il punto sull'Epistola a Cangrande*, Firenze, 1960), che pure ritiene apocrifa l'Epistola, giudica insussistente il problema sollevato per le somiglianze tra il commento di Guizzardo e la Lettera, perché queste coincidenze si spiegano senz'altro con l'esistenza di una lunga tradizione, di oltre ottocento anni, che aveva fissato il modello canonico di ogni esposizione e commento. Quindi non è affatto necessario supporre, per questa analogia di struttura tra i due testi, un rapporto diretto tra Dante e Guizzardo.

¹⁰⁹ Specialmente M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, p.255, convinto che Dante, considerato senz'altro autore dell'Epistola XIII, non potesse ignorare l'*Ecerinis*, vuole dimostrare la tesi che le definizioni dantesche di tragedia e commedia siano consapevolmente tradizionali e antifrastiche

La questione dell'autenticità dell'Epistola a Cangrande è oggetto di discussioni ininterrotte e tuttora non concluse. Giuseppe Vandelli nel 1901 scriveva su il «Bullettino della Società Dantesca Italiana»: «ponderati con diligenza il pro e il contro, si possa considerare come cosa ancor salda l'autenticità, o, se piace meglio, la possibile autenticità della Epistola»¹¹⁰.

Nel Paragrafo x dell'Epistola a Cangrande, Dante dà ragione del titolo della *Commedia* e nel contempo ci fornisce la definizione di genere tragico e comico.

Libri titulus est: "Incipit Comedia Dantis Alagherii, Florentini natione, non moribus". Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a "comos" villa et "oda" quod est cantus, unde comedia quasi "villanus cantus". Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, *quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis*; et dicitur propter hoc a "tragos" quod est hircus et "oda" quasi "cantus hircinus", id est fetidus ad modum hirci; *ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis*. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis "tragicum principium et comicum finem". Similiter differunt *in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter*, sicut vult Oratius in sua Poetria, *ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic converso*:

Interdum tamen et vocem comedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore;
et tragicus plerunque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, etc.

Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, *a principio horribilis et fetida est*, quia Infernus, *in fine prospera, desiderabilis et grata*, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua muliercule comunicant. Sunt et alia genera narrationum poeticarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia votiva, ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria; sed de istis ad presens nichil dicendum est¹¹¹.

rispetto alle teorie espresse nell'*Evidentia tragediarum Senecae* e all'opera *Ecerinis* del Mussato. Questa tesi puntualmente discussa dallo studioso, manca però dell'avallo decisivo: la certezza che Dante, autore dell'Epistola, conoscesse per esteso le tragedie di Seneca, e si contrapponesse quindi polemicamente alla lettura e alla interpretazione del Mussato.

¹¹⁰ Per un approfondimento della questione si vedano i testi di: G. BOFFITO *L'Epistola di Dante Alighieri a Cangrande della Scala. Saggio d'edizione critica e di commento*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino», LVII (1907), 10.; P. Rajna, *Il titolo della Commedia* in «Studi danteschi», IV, 1921, 11; A. MANCINI *Nuovi dubbi ed ipotesi sulla Epistola a Cangrande*, «Atti dell'Accademia d'Italia», VII, IV, (1943); F. MAZZONI *Per l'Epistola a Cangrande*, in «Studi in onore di A. Monteverdi», 1959, Modena; B. NARDI, *Il punto sull'Epistola a Cangrande*, Firenze, 1960, ed altri.

¹¹¹ *Opere di Dante Alighieri*, Milano Napoli, Ricciardi, 2002 «Il titolo del libro è "Inizia la *Commedia* di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi". A chiarimento di ciò dobbiamo sapere che

Questa parte dell'Epistola rispecchia, anche se indirettamente, elementi delle definizioni di *tragedia* e *commedia* proposte da Uguccione che a sua volta riprendeva Isidoro di Siviglia¹¹². Ora quel che conta per Dante è la trama; la *tragedia* comincia bene, ma finisce male; la *commedia* inizia nelle difficoltà, ma ha lieto fine.

I due generi sono parimenti differenziati dallo stile (*in modo loquendi*): la *tragedia* richiede uno stile sublime, la *commedia* uno stile basso. A questo punto Dante cita Orazio come fonte per la sua distinzione tra i due stili. Nota che il critico romano consente al poeta comico ed al poeta tragico di parlare a volte l'uno nello stile dell'altro.¹¹³ Orazio dunque prende in considerazione il concetto di stile misto, stile che Dante riteneva di aver utilizzato nella *Commedia*¹¹⁴.

commedia deriva da "comos", "villaggio", e "oda", cioè "canto": da qui *commedia* quasi "canto villereccio". La *commedia* è un genere di narrazione poetica che differisce da tutti gli altri. Differisce dalla *tragedia* riguardo al contenuto: infatti la tragedia all'inizio suscita un sentimento di quieta ammirazione, ma nella conclusione è rivoltante e terrificante; è definita così perché deriva da "tragos", che è il "capro" e "oda", come se si trattasse di un "canto del capro", ossia disgustoso e maleodorante appunto come un capro, come appare palese nelle tragedie di Seneca. La commedia, poi, propone all'inizio le difficoltà di un evento, ma lo sviluppo di questo approda a un esito felice, come si palesa nelle commedie di Terenzio. Da qui alcuni scrittori hanno preso l'abitudine di usare, nei loro saluti, invece di "salve", l'espressione "tragico principio e comico finale". Allo stesso modo i due generi differiscono nell'espressione: alata e sublime è la tragedia, dimessa e umile la commedia, come afferma Orazio nella sua *Arte poetica*, dove consente talvolta ai comici di esprimersi come i tragici e viceversa:

Talvolta anche la commedia eleva lo stile,
e Cremete, irato, disputa con ampoloso linguaggio;
e spesso si dolgono con parole dimesse i tragici Telefo e
Peleo.

E per questo appare chiara la ragione per cui quest'opera si intitola *Commedia*. Infatti, se guardiamo al contenuto, inizialmente orribile e ripugnante, poiché descrive l'Inferno, alla fine appare positiva, desiderabile e gradevole, perché illustra il Paradiso; quanto all'espressione, viene impiegato un linguaggio misurato e umile, in quanto usa la lingua volgare in cui si esprimono le donnette. Ma vi sono anche altri generi di narrazioni poetiche, come il carme bucolico, l'elegia, la satira e il canto votivo, come Orazio spiega nella sua *Arte poetica*; ma, in questo contesto, non è opportuno parlare al riguardo.

¹¹² *Etymologiae* VIII, vii, 5-6.

¹¹³ *Ars Poetica*, 93-96 «Interdum tamen et vocem comedia tollit,/ iratusque Chremes tumido delitigat ore; / et tragicus plerunque dolet sermone pedestri/ Telephus et Peleus...». La citazione si interrompe proprio prima che Orazio completi il verso con le parole «cum pauper et exsul». Poiché Dante impoverito dal suo esilio, vede se stesso esprimere il proprio dolore in uno stile misto, le parole oraziane sarebbero apparse interamente appropriate alla sua condizione e quindi il suo interrompere nasconde un intimo pathos.

¹¹⁴ Ma confronta il parere contrario di M. PASTORE STOCCHI in *Dante, Mussato e la tragedia*.

Dalla *Poetria* di Giovanni di Garlandia Dante prende l'intera sequenza illustrativa su *commedia* e *tragedia* e le loro differenze.¹¹⁵ Inoltre, un confronto a tre con Ugucione sulle definizioni etimologiche mostra che il lessicografo anticipa tutti i lemmi presenti nei due testi, ma strutturandoli in forma diversa.

La differenza in materia tra *commedia* e *tragedia* è proposta da Dante in perfetta consonanza con i lessicografi e trattatisti medievali: «tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis... comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur» (§ 39).

Merita attenzione il fatto che questa prima definizione della materia comica suona assolutamente generica, ristretta come è a quella semplice evoluzione dal negativo (*asperitatem*) al positivo (*prospere*) che «patet per Terentium in suis comediis».

La definizione invece per materia della *Comedia* volgare risulta invece essere l'esatto reciproco letterale della precedente definizione di materia tragica: «Et per hoc patet, quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia *Infernus*, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia *Paradisus*» (§31).

Dante sembra essersi servito di una definizione corrente di "racconto comico" per avallare tacitamente un'ardita equiparazione del suo poema con la materia tragica: affermando che, la prima differenza fra le alte tragedie antiche e la sua *Comedia* sta, non soltanto nelle componenti del soggetto, quanto nella loro disposizione evolutiva, dalla materia *admirabilis* a quella *fetida et horribilis* le prime, dalla materia *horribilis et fetida* a quella *admirabilis* la seconda.

L'abilità con la quale Dante gioca entro i margini di un codice letterario universalmente noto, conferma senza ombra di dubbio che egli conosceva assai bene le definizioni dei *genera narrationum* fornite dai suoi manuali di retorica. Dante per due volte, a breve distanza nell'Epistola, parla dei *genera narrationum poeticarum*, ed ha certamente ben presenti le definizioni di *fabula*, *historia*, ed *argumentum*.

È probabile anche che non gli siano sfuggite le oscillazioni della tradizione manualistica nel collocare la tragedia. Isidoro, per esempio¹¹⁶: «tragici multum

¹¹⁵ Per il raffronto dei due testi vedi C. PAOLAZZI, *Dante e la Commedia nel Trecento: dall'Epistola a Cangrande all'età del Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp 86-87.

¹¹⁶ Isid. *Etym.* VIII vii 5 e XVIII xlv.

honorem adepti sunt, excellentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis», difficilmente conciliabile con quello che segue: «tragoedi sunt quia antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant». Unica glossa di Donato Terenzio, che aveva siglato la differenza: «omnis comoedia de fictis est argumentis, tragedia saepe de historica fide petitur».

In sintonia con questa tradizione illustre Dante può definire *historia* in senso stretto il poema di Virgilio, parallelamente nel suo Poema può usare la variante «alta...tragedia» (*Inf.* xx, 113) a pochi versi di distanza dal contrapposto «la mia comedia» (*Inf.* xxi, 2): con allusione implicita («alta») alla differenza dei due racconti poetici *in modo loquendi*, differenza alla quale si aggiunge nell'Epistola quella complementare relativa all'evoluzione opposta della materia. Sembra tacere ogni riferimento a quel diverso rapporto di *commedia* e *tragedia* con il "vero" storico che da Donato passa ai commentatori seguenti.

Possiamo comunque affermare che la scelta del titolo del Poema dantesco e la descrizione complessiva che della *narratio* e del *titulo* fornisce l'Epistola a Cangrande, oltre agli aspetti di materia e di stile già illustrati, rispecchiano in pieno la definizione ciceroniana di *argumentum* che è così ripresa da Erennio¹¹⁷ «Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum»¹¹⁸. La *Comedia* è dunque una *ficta res*, un racconto frutto di fantasia poetica. Anche Boccaccio¹¹⁹ discute l'argomento del poema dantesco lasciando trasparire la definizione ciceroniana di *argumentum*:

Sono ancora le cose nelle comédie si racontano cose che per avventura mai non furono, quantunque non siéno sí strane da' costumi degli uomini che essere state

¹¹⁷ *Rhet. ad Her.* I, 8,13.

¹¹⁸ Concorda con questa ipotesi anche L. BATTAGLIA RICCI in *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia*, Pisa, Giardini, 1983, per la quale secondo l'orizzonte d'attesa dei primi lettori trecenteschi, la *Commedia* è un genere di narrazione «assolutamente diverso dalla tragedia [...] anche perché la tragedia narra cose vere e appartiene al genere *historicum*, la *Commedia* è un *argumentum*: narra cioè, come dice nella *Poetria* Giovanni di Garlandia, sulla scorta della *Rhetorica ad Herennium*, una "res ficta, quae tamen fieri potuit". Secondo la studiosa tuttavia, il poema dantesco assume andamenti e forme che «la cultura retorica del tempo ritengono specifiche, se non proprio della tragedia, certo almeno di un'opera che si presenta come anti-*Commedia*. Assolutamente incomprensibile dunque la scelta del titolo compiuta da Dante» giustificata forse solo dal fatto che nel tessuto pluralistico del poema «entra anche il linguaggio comico, basso, umile».

¹¹⁹ BOCCACCIO, *Esposizioni*. Accessus, 22 (ed. Padoan).

non possano: la sostanziale istoria del presente libro, dell'esser dannati i peccatori..., è, secondo la catolica fede, vera e stata sempre¹²⁰.

Se il poema virgiliano è un “canto tragico” e quello di Dante un “canto comico”, quale è il senso esatto in cui dobbiamo intendere i due generi?

Nel *De vulgari Eloquentia* (II. iv, 5-6), abbiamo visto, Dante è ansioso di dimostrare l'identità della propria opera in “volgare illustre” con lo stile sublime. Sollevare quindi il valore della lingua volgare al livello dell'eccellenza classica; il solo aspetto del tragico che qui lo interessa è il livello stilistico, nella misura in cui esso si applica alla difesa del volgare illustre.

È giusto tener presente quindi che, le asserzioni di Dante a favore dello stile tragico nel *De vulgari Eloquentia* sono interessate, e mirano a garantire alla poesia volgare la stessa validità della poesia classica.

La *Divina Commedia* essendo appunto *commedia* può utilizzare lo stile basso; d'altra parte essendo anche un “poema sacro” deve trattare la verità soprannaturale in modo sublime, pertanto deve almeno poter sostenere il paragone con i predecessori classici dello stile sublime.

Ci sono tre questioni distinte che Dante deve affrontare dopo aver deciso che il suo poema era da considerarsi una “Comedia”. In primo luogo difendere la sua scelta del volgare invece del latino, secondo situare e difendere l'introduzione dello stile sublime, ossia tragico, in una *commedia*, terzo difendere l'uso dello stile basso, ossia comico, in un “poema sacro”.

Alcuni dei suoi primi lettori si rammaricarono per la scelta del volgare. Giovanni del Virgilio voleva, per esempio, che il poema fosse riscritto in latino; mentre Boccaccio dava credito al racconto che Dante aveva in effetti iniziato il poema in latino. E se l'impiego del volgare in un poema di così alto intendimento era di per sé controverso, maggiore fu lo stupore di fronte all'audacia di Dante di introdurre nel lessico del suo volgare parole innegabilmente “basse” quali per esempio *natiche* (*Inf.* xx, 24) accanto a *isplendor di Dio* (*Par.* xxx, 97).

Dante vuole che il poema sia percepito come *commedia* scritta in volgare e pertanto, in stile basso. Tuttavia basandosi su Orazio gli si concede anche di

¹²⁰ Con la teoria del poeta-teologo, suggeritagli dal Petrarca e ripetutamente applicata a Dante, Boccaccio intende rendere giustizia al “poema sacro”, dove contenuti, stile e struttura narrativa sembrano “mal convenirsi” col titolo *Commedia*.

levare la sua voce al tragico quando lo desidera. O, se il suo tono predominante è effettivamente tragico, esso può abbassare la sua voce a livello comico. La tenuta stilistica comprende quindi i modi dell'uno e dell'altro stile in un registro che noi possiamo pure designare come comico, ma che è un'impasto di comico e tragico, una lingua "mediana" ma spostata continuamente sul tragico¹²¹.

Il poema in volgare è comico nello stile, ma lo stile sublime del volgare di Dante è tragico. L'opera è chiaramente una *commedia* in termini di trama, ma non lo è sostanzialmente nello stile se non per definizione.

Difendendo la sua scelta del genere letterario per la *Commedia*, Dante pone in rilievo solo lo stile basso, pur preoccupandosi di prendere in considerazione l'uso dello stile sublime ed in tal modo la possibilità di combinare i due stili in uno stile "misto". In tal modo le parole e le locuzioni della *Commedia* possono essere sublimi od umili secondo il caso, mentre al tempo stesso l'uso del volgare è difeso per se stesso come adatto al genere comico, e quindi al soggetto del poema.

Tuttavia è bene ricordare che il "poema cristiano" implica la necessità, non solo di un lieto fine, ma anche di una visione non tragica della vita. Non solo è *comico* il *Paradiso*, ma lo è anche l'*Inferno*. Quali testimoni della dannazione dei peccatori, si presume che anche noi, come Dante, ci purifichiamo da pietà e timore al fine di avere una migliore comprensione della loro necessaria situazione. Sotto quest'aspetto *tutto* nella *Commedia* è comico.

Le trame tragiche narrate dai loro protagonisti nell'*Inferno* sono risolte nella più vasta trama comica che le comprende. E così come la più vasta trama comica comprende delle sotto-trame tragiche, così lo stile comico contiene delle variazioni tragiche.

Dante quindi dispone a suo piacere dei due stili: *commedia* per lo stile e per la trama, ma il suo volgare ha superato il più elevato stile tragico dei poeti della classicità¹²².

¹²¹ Vedi PETROCCHI, *L'«Inferno» di Dante*.

¹²² E. AUERBACH, *Studi su Dante*, traduzione a c. di M.L. De Pieri e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1980.

III.3 Mussato e il genere tragico

Questo breve *excursus* sul tentativo di Dante di giustificare il titolo del suo poema usando, e piegando alle sue esigenze le definizioni del genere tragico e comico, ci fornisce il quadro entro il quale inserire Mussato e la sua opera tragica.

Mussato con l'*Ecerinis* cercò di far rivivere il genere tragico nella sua intelligenza, genere che Dante aveva scisso nel *modus loquendi* e nella materia tragica, facendogli perdere così quell'identità tragica che lo aveva caratterizzato per tutta l'antichità.

La rinascita del genere tragico tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento parte dallo studio di Seneca e delle sue tragedie¹²³. I vari scritti di Mussato dimostrano che la stesura dell'*Ecerinis* non fu un fatto casuale, ma il frutto di uno studio approfondito e metodico. Mussato stesso nell'*Evidentia tragediarum Senecae*¹²⁴, indirizzata a Marsilio da Padova, rileva il rapporto tra l'*Ecerinis* e i suoi studi senecani. Nel *Seneca vita et mores* dedica un ampio passo alla poesia in generale e alla tragedia in particolare. In questo scritto dopo alcune considerazioni sui poeti teologi e sull'allegoria, Mussato parla di Seneca e delle sue dieci tragedie in cui:

ex grecis historiis sublimiores principatus pro materiis luculentis assumpsit Sophoclem et Eschilum tragedos athicos imitatus. Sumpsit itaque tragedum stilum poetice artis supremum apicem et grandiloquum, regum ducumque eminentiis atque ruinis et exitiis congruentem¹²⁵.

In questo brano troviamo citate le tradizionali caratteristiche della tragedia: lo stile nobile, le rovine e gli eccidi come argomento, i re e i condottieri come personaggi. La definizione è poi ripresa e commentata così:

Dicitur itaque tragedia alte materie stilus, quo dupliciter tragedi utuntur: aut enim de ruinis et casibus magnorum regum et principum, quorum maxime exitia, clades, cedes, seditiones et tristes actus describunt – et tunc utuntur hoc genere iambicorum, ut olim Sophocles in Trachinis et hic Seneca in his decem tragediis; aut regum et ducum sublimium aperta et campestria bella et triumphales victorias – et tunc metro heroyco ea componunt, ut Ennius, Lucanus, Virgilius ac Statius.

¹²³ Per lo studio di Seneca vedi GUI. BILLANOVICH, *Appunti cit.*, pp. 147-166; GUI. BILLANOVICH, *Il preumanesimo padovano cit.*, pp. 56-62, *Il Seneca tragico cit.*, pp. 213-232; G. BRUGNOLI, *La tradizione cit.*, pp. 201-287; E. FRANCESCHINI, *Glosse cit.*, pp. 1-105.

¹²⁴ Pubblicata da F. NOVATI, *Nuovi Aneddoti sul cenacolo*, 1914.

¹²⁵ A.CH.MEGAS, *O Proumanistikos cit.*, pp. 154-161.

Mussato distingue due tipi di tragedia: quella che narra le rovine dei re e dei principi ed altri avvenimenti luttuosi, come quelle di Sofocle e Seneca, e quella invece che ha per argomento liete vicende, in altre parole i trionfi dei re e dei condottieri, come quelle d'Ennio, Virgilio e Stazio. Al primo caso si addice il giambo, al secondo il «metro eroico», cioè l'esametro. Ciò che invece i due generi hanno in comune è lo stile alto, che vale loro l'appellativo di "tragedia", anche se si tratta di opere teatrali e non. Mussato concentra la sua attenzione sullo stile e trascurava alcune caratteristiche contenutistiche tipiche del genere tragico.

Egli è deciso nel non rilevare come caratteristica della tragedia una funzione orrificica; anzi egli dice «tragediarum materia principalior est de infortunio conquestio», definizione ripresa da un noto passo di Boezio «Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem?» (*De consol. philo.* II, 2). La fortuna avversa, che mette a dura prova l'uomo creando una situazione di difficoltà, deve suscitare nel lettore una riflessione di tipo morale.

Anche negli *Argumenta tragediarum Senecae* Mussato non si sofferma sulle atrocità delle vicende narrate, preoccupato piuttosto di rilevare il significato "morale" di quei fatti come espresso nelle *vociferationes* dei cori. L'orrore nasce piuttosto dal cimento con la realtà ferrea e minacciosa dei tempi, nasce dai «dubiae certamina vitae / Quae species omnis crudelitatis habent» ed è una realtà che nell'*Ecerinis* si riflette non tanto con i colori senecani, quanto secondo i grandi modelli del pathos nero medievale e dello spavento tipici di Lucano, Stazio, Prudenzio.

Mussato seppe quindi individuare nelle tragedie di Seneca i motivi della sua meditazione sugli orrori della storia. Perciò quando Cangrande della Scala minaccia la libertà padovana, l'identificazione con Ezzelino, più che un'arma di lotta politica, divenne constatazione del ritorno ciclico alla condizione storica di sessant'anni prima.

Questa tragedia in cui si esprime e si riscatta la sofferta esperienza di una generazione, è definita da Mussato come un itinerario dall'*Inferno* al *Paradiso*: «nam si ad materia respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus», questa però è la definizione dantesca di *commedia* riportata nell'Epistola a Cangrande che poi continua definendo la *tragedia*: «in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis...». Le definizioni quindi si ribaltano e ciò che è

tragedia secondo Dante è dunque precisamente l'opposto di ciò che è *tragedia* secondo Mussato.

Dante riduceva il dinamismo strutturale della tragedia ad un rapporto antagonistico di toni, placido prima e lacrimevole poi, e viceversa per la commedia.

Naturalmente Mussato dovette tener presente nell'*Ecerinis* di queste nozioni delle *artes*, ed assorbire nella propria concezione tragica, ascendente dall'*Inferno* al *Paradiso*, la norma retorica corrente che dal gaudio discende al pianto. E, infatti, nell'*Ecerinis* le due linee si corrispondono: all'inizio quando i giusti piangono, l'oppressore gode nella tracotante sicurezza della falsa prosperità; alla fine, quando i giusti saranno esaltati, il potente precipita.

Ci sono quindi due piani che rispecchiano le due diverse concezioni di tragedia. Per quanto riguarda il popolo padovano troviamo la concezione di *tragedia* voluta da Mussato, dall'*Inferno* al *Paradiso*; per quanto riguarda Ezzelino è evidente la concezione di *tragedia* secondo la tradizione classica, dalla fortuna alla rovina.

Mussato definisce il genere tragico seguendo la tradizione classica dei generi di tutta l'antichità fino a Boezio ed Isidoro di Siviglia¹²⁶. Nella *Epistola* I Albertino scrive:

la tragedia ricorda le azioni dei duci e i nobili nomi dei re,/ quando profonda rovina
rovescia e stritola le loro dimore [...] Se non tratta di grandi non sarà un grande
canto [...] La volubile fortuna aggiunge materia al tragedo/ quanto più dall'alto
rovinano i regni [...] ¹²⁷.

¹²⁶ Vedi le varie definizioni che vengono date di tragedia in Isidoro di Siviglia, *Etym.* XVIII, 45 e il compito morale che viene affidato a questo tipo di genere letterario.

¹²⁷ Nella prima Epistola il Mussato accenna al genere tragico, alla scelta dell'argomento e alla funzione del metro giambico. Testo preso da A. Mussati *Historia augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera*, L. Pignorii... F. Osii et N. Villani castigationibus, collationibus et notis illustrata, Venetiis 1636, Epistola I p. 41 [la tragedia]:

Facta ducum memorat generosaque nomina regum,
quum terit eversas alta ruina domos.

.....
Materiam tragico Fortuna volubilis auget,
quo magis ex alto culmine regna ruunt
illaque conclamans per tristia verba cothurnus
personat Archilochi sub feritate metri

Nel *De Lite* Mussato riprende la definizione di tragedia riportando la frase già citata del *De Consolatione* di Boezio: «quid aliud tragoediarum clamor deflet nisi fortunam indiscreto ictu regna vertentem?», a cui fa seguire le citazioni da Sofocle e da Seneca definiti scrittori di tragedie e distinti dai poeti. Chiara è la distinzione che Mussato fa tra poeti e tragedi, distinzione che ha un precedente sempre nell'*Epistola I*, dove i generi tragico, lirico ed epico vengono distinti tecnicamente partendo dal metro¹²⁸. Nel *De Lite* Mussato continua la sua trattazione passando in rassegna le tragedie di Seneca e solo alla fine si rivolge alla sua opera per la quale riconosce le fonti latine: «qualche po' somigliante ai metri della tragedia: questi tuoi metri non sono sorretti dai coturni di Sofocle, quel che tu possiedi te lo dette la lingua latina» cioè Seneca. Il fatto che Seneca avesse destinato le sue tragedie alla lettura non toglieva loro l'appartenenza formale al genere drammatico. È stato notato che il teatro come tale cessa «dal momento che si spegne nel popolo romano il senso della libertà politica»¹²⁹. Il teatro come tale vuole dire rappresentazione. Anche se Seneca non vi aspira, in quanto è esaurito l'interesse del popolo per le forme teatrali impegnative, e benché questo comporti un'appesantimento della stesura dell'opera, tuttavia tutta la struttura della recitazione teatrale, della ideale rappresentazione, vige ancora nelle sue tragedie.

Abbiamo già detto che dalla bassa latinità e per tutto il Medioevo il concetto di genere tragico si era perduto ed era rimasto solo quello di stile. Si era persa

.....
 Conspicitur nulla stabilis dominatus in aula
 Certaue de sola est mobilitate fides.
 Purpura mordaces reteggit sub murice curas,
 afficit elatos gloria falsa duces.

¹²⁸ Nell'*Ep.I*, 91: «con questa specie di metro si cantano i sommi fastigi», Mussato definisce il metro giambico come metro che contraddistingue la tragedia.

¹²⁹ E. FRANCESCHINI, *L'Ecerinis, Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960. Da notare che tra l'altro la tragedia di Mussato farà della libertà politica il suo tema di fondo!

totalmente la dimensione scenica dell'opera. I vari personaggi non avevano più connotazioni drammatiche, ma si riducevano a parti narrative, e i fatti narrati, e non vissuti sulla scena, perdevano talvolta anche di tragicità.

In un modo o nell'altro, sia in materia profana lirica o comica, sia in materia sacra, già dai secoli XI e XII il teatro aveva cercato di riacquistare, o forse dovremmo dire mantenere minimamente, la sua autonomia scenica.

La coscienza del genere tragico sia come forma che contenuto è una restituzione che Mussato cerca di fare dall'antichità. Nel secolo XIV l'*Ecerinis*, per la sua struttura classica è il testo che più si avvicina a quest'autonomia scenica, anche se non possiamo ancora parlare di un'opera scritta per il teatro.

Nella prima metà del XIV secolo l'umanista inglese Nicola Trevet afferma che «al poeta tragico pertiene descrivere i casi luttuosi dei grandi uomini»¹³⁰. Leggendo un passo della prefazione di Trevet, al suo commento alle tragedie di Seneca, possiamo evidenziare le diversità nella definizione di tragedia che il monaco dà rispetto a Mussato¹³¹:

Poete quippe tragici seu tragedi dicuntur secundum Ysidorum Ethimolog. Libro VIII, capitulo de poetis, quod inicio canentibus remuneracio erat hyrcus, quem greci tragos vocant, unde et Oratius "carminum qui tragico vitem certavit ob hyrcum". Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt excellentes in argumentis fabularum ad varietatis ymaginem fictis. Idem, libro XVIII capitulo de tragedis: tragedi sunt qui antiqua gesta atque facinora scelleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant, comedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestis cantabant atque supra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant; comici vel comedi appellati sunt sive a loco, quia circum pagos agebant, quos greci comas vocant, sive a commensatione: solebant enim post cibos homines ad eos audiendos venire.

Anche per Trevet fonte principale è Isidoro di Siviglia, ed in particolare quella definizione degli autori tragici che si trova anche nel *Notamentum* del codice *Etruscus* delle tragedie di Seneca¹³²: «Tragoedi sunt qui antiqua gesta

¹³⁰ «[...] ad poeta tragicum pertinet describere luctuosos casus magnorum virorum» *Nicolai Treveti Expositio Herculis furentis*, a c. di V. Ussari, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 1959, p. 29 e riprende la definizione di Isidoro di Siviglia.

¹³¹ E. FRANCESCHINI, *Il commento*, 1938. F. CAVIGLIA, *Commenti di ecclesiastici a Seneca tragico: Trevet e Delrio*, Milano, Vita e Pensiero, 2001. P. BUSONERO, *La mise-en-page nei primi testimoni del commento trevetano a Seneca tragico*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

¹³² Per approfondimenti sul ritrovamento vedi articolo di G. BILLANOVICH, *Il Seneca tragico* cit., pp. 213-232.

atque facinora sceleratorum regum, luctuoso carmine, spectante populo concinebant»¹³³.

Troviamo qui un concetto che non compare in Mussato: l'idea dell'antichità, *antiqua gesta*, primo accenno alla distanza temporale delle azioni rappresentate, che, condizione imprescindibile della tragedia classica greca, era stata completamente trascurata in epoca umanistica, per tornare come principio fondamentale nella prassi della tragedia classica italiana a partire dal '500 fino al '700.

Continua Trevet:

Scripserunt autem poete triplici caractere; quia vel modo narrativo, in quo solus poeta loquitur, ut in Georgicis, vel dragmatico, ubi nusquam poeta loquitur sed tantum persone introducte, et iste modus convenit proprie tragedis et comedis; tercius modus mixtus ex duobus est, ubi quandoque poeta loquitur et quandoque persone introducte, sicut Virgilius in Eneidos, cuius materia licet sit tragica tamen liber more tragico non scribitur propter hoc quod poeta ibi aliquando loquitur cum personis introductis... Senecam autem in libro, qui pre manibus abetur, non solum de materia tragica sed etiam scripsit more tragico; et ideo merito liber iste liber tragediarum dicitur; continet enim luctuosa carmina de casibus magnorum in quibus nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte.

Trevet, riprendendo la retorica antica, ripropone la differenza tra la forma narrativa, nella quale il poeta parla in prima persona, e la forma drammatica, nella quale parlano i personaggi, ed infine la forma mista in cui alternativamente parlano poeta e personaggi. Non solo, ma distingue anche tra «materia tragica» e «procedimento tragico», quest'ultimo è proprio del genere teatrale, mentre la «materia tragica» può essere trattata anche in altri generi, come per esempio nel genere epico dell'*Eneide*.

Il monaco riconosce la forma dialogata come elemento determinante del genere teatrale. Questa distinzione manca completamente in Mussato. Il padovano non considera la possibilità di un'opera tragica scritta per essere rappresentata. La forma drammatica resta legata ad una produzione popolare e religiosa lontana dai temi e dagli intenti che al genere tragico Mussato attribuisce. Infine in un passo del commento all'*Hercules furens*¹³⁴, Trevet riconosce come

¹³³ Laurentianus Plut. XXXVII, 13, citato da M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato* cit., pp. 251-262. ISIDORO, *Etym.*, XVIII 45-46: «tragedi sono quelli che antichi gesti e fatti di scellerati re cantavano con luttuosa carne in cospetto del popolo».

¹³⁴ pubblicato da V. USSARI, *L. Annaei Senecae Hercules furens et Nicolai Treveti expositio* cit., II, Roma, 1959.

caratteristica fondamentale della tragedia l'utilità etica degli insegnamenti che ne derivano. Riprendendo ed attualizzando l'antico concetto di catarsi¹³⁵ scrive:

vel in quantum hic narrantur quedam laude digna, quedam vituperio, potest aliquo modo liber hic supponi ethice, et tunc finis eius est correctio morum per exempla hic posita.

Le riflessioni su Seneca tragico portano anche Mussato a ritrovare nel modello classico i temi di una catarsi morale operata dall'opera tragica. Mussato riconosce la consolazione derivante dalla lettura della tragedia che «tot solatia prebet»¹³⁶. La catarsi predicata da Aristotele per la tragedia greca, e il monito morale ripreso dal modello tragico latino di Seneca, sommandosi alla sensibilità moderna dell'uomo del Comune, svilupparono un'opera di forma ed ispirazione classica, ma di contenuto storico, ricca di messaggi morali e riferimenti politico sociali.

Capitolo IV

L'imitazione dei classici

IV.1 Il concetto di "imitatio" e di "classico"

Quando Platone applica il concetto di *mimesis* alla letteratura definisce la letteratura come rappresentazione della realtà che ci circonda, realtà che a sua volta è una imitazione peggiorativa dell'idea perfetta della realtà. Anche in Aristotele troviamo l'idea di *mimesis* applicata alla letteratura e all'arte. L'imitazione retorica a cui facciamo riferimento è il processo attraverso il quale

¹³⁵ Nella *Poetica* di Aristotele si definisce in che modo la tragedia opera il processo di catarsi nell'uomo. Il filosofo assegna alla poesia il merito di una rigenerazione spirituale, di distacco dalla materialità delle cose. Questo processo di purificazione, catarsi appunto, avviene quando il poeta riesce a suscitare nello spettatore pietà e paura per i fatti narrati e rappresentati. *Poetica* 14, 49b 24-28 «La tragedia è imitazione di un'azione seria, completa, di una certa estensione; eseguita con un linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in modo narrativo; adatta a suscitare pietà e paura, producendo di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano».

¹³⁶ Vinay vede la prova dell'estetica mussatiana nell'*Ecerinis*, «connubio tra la sofferente effervescenza degli uomini, e la consolazione della eterna divina poesia» VINAY, *Studi cit.*, pp. 113-159.

un autore coscientemente o meno attinge ad un altro testo, e gli effetti di questo attingere costituiscono un significativo eco intertestuale¹³⁷.

Questo concetto d'imitazione fu applicato per la prima volta alla letteratura da Isocrate (*Adversus Sophistas* 14; 18) quando aggiunse il concetto di *mimesis* alle tre componenti classiche della retorica greca: natura, teoria e pratica. Anche i retori latini successivamente includeranno il concetto di *mimesis* tra i metodi per divenire un buon retore¹³⁸.

Molte sono le fonti antiche che parlano dell'*imitatio* e dei rischi ad essa connessi se usata in modo errato. Non fu tuttavia mai indicato un modello unico al quale fare riferimento sia per la prosa che per l'oratoria. Né fu mai definita una teoria vera e propria alla quale attenersi nell'imitazione di un testo "classico", o dello stile di un autore.

Il termine "classico", e "classicismo", derivano dal latino "classicus", che indicava chi apparteneva alla prima classe di cittadini, che a Roma erano divisi per censo; l'accezione originaria implicava pertanto una distinzione per superiorità sociale, morale e intellettuale. Il termine "classico" fu usato, per la prima volta con il significato di autore eccellente, "esemplare", da un erudito latino del secondo secolo d.C., Aulo Gellio, *classicus* equivaleva quindi a "di prima classe", "di prima qualità"; in senso traslato indicava quegli scrittori dell'età aurea augustea degni, per la loro importanza e per i risultati d'alta elaborazione formale, di essere presi a modello.

Le nozioni di classico e classicismo hanno tuttavia una più ampia estensione. Con il primo termine si fa di solito riferimento all'intera cultura antica, greca e latina; con il secondo s'intende il culto di questa cultura nei suoi più vari aspetti. Più specificatamente "classicismo" è ogni atteggiamento di fedeltà ai grandi classici antichi, cioè un fenomeno culturale, o momento storico, che trae origine dai modelli "classici", ossia per le loro caratterizzazioni emergenti, "esemplari", universalmente accettate come tali. In linea di massima, il richiamo ai classici antichi, sviluppatosi soprattutto nel periodo umanistico-rinascimentale, si è arricchito di un'ideologia della misura, dell'equilibrio, della ricerca di chiarezza, nitidezza, razionalità espressiva. Ma le diversità delle situazioni che si sono presentate nel tempo non ci permettono di fare generalizzazioni sommarie:

¹³⁷ Vedi M.L. MC LAUGHLIN, *Literary imitation in the Italian renaissance: the theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

¹³⁸ Cicerone *Ad Herennium* (1.2.3) *ars, imitatio, exercitatio*. Cicerone, *De Oratore* 2 89-90, Quintiliano, *Institutio Oratoria* 10.2, Seneca, *Epistulae* 84.

quindi "classico", più che come indicazione di certe modalità formali riferite alla letteratura greco-latina, va preso come indicazione di una continuità di cultura e di gusto. In generale, quindi, con il termine classicismo ci riferiamo principalmente all'imitazione di modelli antichi.

Il concetto d'imitazione, per cui si può far uso del termine latino *imitatio*, si sviluppa nell'orizzonte del classicismo, in seguito all'individuazione di alcune opere considerate "classiche", sentite come modelli di lingua, di stile, di umanità: in questo senso, già presso i latini, *imitatio* significava in effetti imitazione dei grandi autori, ricerca di elaborazione di regole e di norme da seguire.

Questi modelli sono riproposti nel periodo umanista, e, in un certo senso, l'*imitatio* si può rapportare al principio degli *auctores*, tipicamente medievale.

Questo termine comprendeva inizialmente anche il concetto d'insegnamento morale, di guida, mentre in seguito prevalse l'aspetto più propriamente letterario-artistico, non disgiunto in ogni caso dall'ammirazione per la natura e le concezioni degli antichi. Nell'Umanesimo dal culto e dall'amore per i testi classici deriva anche un diretto insegnamento per le cose umane e quindi la centralità e la preminenza dell'uomo nell'universo. L'Umanesimo, e quindi il classicismo, sono legati alla poetica dell'imitazione; per cui non solo è lecito, ma anche necessario, imitare i classici se questi hanno raggiunto la perfezione. Il concetto di *imitatio* viene inteso dagli autori del '400 in due diversi modi; alcuni puntano ad imitare più scrittori, basandosi sul principio della *varietas*, altri si specializzano su di un unico autore, preso come modello di scrittura "perfetta".

Durante il Rinascimento, il classicismo è sempre alla base dell'arte in generale e della letteratura in particolare, in quanto presta obbedienza a precise norme letterarie, ma il contenuto del termine "classicismo" si estende a comprendere ormai scrittori non soltanto latini o greci. Bembo, infatti, affermando la superiorità del fiorentino, esalta i grandi scrittori del Trecento, Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa. La loro lingua deve servire come modello assoluto affermando così l'ideale di un classicismo moderno.

iv.2 Dante e la tradizione classica

Come per la definizione del genere tragico, così anche per il concetto di "imitatio" la nostra indagine non può non soffermarsi su Dante. Nel 1965 due grandi filologi e studiosi di cultura medievale e umanistica, Guido Martellotti e Giorgio Padoan, s'interrogano in due lavori contemporanei¹³⁹ sul rapporto di Dante con la classicità. Alle loro spalle era già lo studio di Ernst Robert Curtius¹⁴⁰, che aveva evidenziato l'importanza della letteratura mediolatina, quindi non classica, ma medievale in lingua latina, per tutte le opere di Dante, sia latine che volgari, e in primo luogo per la *Commedia*.

Con Curtius si era chiarito un po' l'equivoco che aveva portato in precedenza alcuni studiosi¹⁴¹ a ritenere che esistesse un 'umanesimo', un 'classicismo' dantesco, un classicismo in senso umanistico di recupero della letteratura latina nella sua realtà storica e linguistica. E con Curtius invece si è chiarito che il rapporto di Dante con la letteratura mediolatina è forte almeno quanto quello con la cultura classica antica, per due ordini di motivi, tra essi collegati, e riconducibili all'adesione profonda di Dante alla mentalità culturale medievale. In primo luogo la mancanza di senso storico dell'evoluzione della lingua, per cui per Dante il proprio latino, e quello dei suoi modelli medievali, è sullo stesso piano del latino di Virgilio e di Lucano. In secondo luogo l'assoluta e tipicamente medievale assenza in Dante di spirito filologico, che gli impedisce qualsiasi tipo di restauro del latino di tipo schiettamente umanistico.

Dunque, nel complesso, non si può parlare di umanesimo linguistico di Dante, con l'eccezione delle *Egloghe*, la corrispondenza poetica con Giovanni del Virgilio, in cui Martellotti intravede la possibilità di individuare un'impresa più 'umanistica' di Dante, nel senso di una riuscita adesione alla lingua bucolica, grazie allo sforzo di imitazione fedele di Virgilio.

La cultura classica di Dante è quella del suo tempo, e i poeti antichi da lui conosciuti sono quelli generalmente conosciuti nel Medioevo, e nemmeno tutti¹⁴².

¹³⁹ G. MARTELOTTI, *Dante e i classici*, in «Cultura e scuola», IV, nn. 13-14 (1965), pp. 125-37; G. PADOAN, *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, in «Lettere italiane», XVII (1965), pp. 237-57.

¹⁴⁰ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948). ed. it. a.c. di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

¹⁴¹ A. RENAUDET, *Dante humaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

¹⁴² B. RIBEMONT, *Literature et encyclopédies du Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2002. *Rhétorique et poétique au Moyen Age: colloques organisés à l'Institut de France 3 marzo e 11 décembre 2001* Association "Rencontres médiévales européennes", atti ALAIN MICHEL, Turnhout, Brepols, 2002.

Dall'elenco dei grandi poeti dell'antichità del IV canto dell'*Inferno* vengono esclusi poeti abbastanza diffusi all'epoca, come Plauto, Terenzio e Persio, e mai citati in opere dantesche precedenti; Dante li 'aggiungerà', alla "bella scola" del Limbo nell'integrazione di *Purgatorio* XXII, 94-108. Secondo Padoan questa esclusione nel redigere la prima lista non può essere dovuta a semplice dimenticanza, ma molto più probabilmente a una vera e propria ignoranza, a cui nel *Purgatorio* viene posto rimedio con una citazione sentita da Dante come dovuta nei confronti di poeti famosi, ma a lui probabilmente ignoti.

In realtà, la biblioteca dantesca di autori classici non si rivela molto vasta: Martellotti afferma che effettivamente non sappiamo nemmeno se avesse una sua propria biblioteca. Probabilmente molti *auctores*, anche piuttosto diffusi, li conobbe solo indirettamente, mentre secondo Giorgio Brugnoli Dante probabilmente non lesse né Terenzio, né Seneca tragico¹⁴³.

Inoltre evidente in Dante è la mancanza dello spirito filologico umanistico. Egli mostra di aderire alla cultura classica così come essa gli si presenta, senza quello spirito critico che animerà gli umanisti da Petrarca in poi. Gli è estraneo il desiderio di verifica delle fonti dei testi classici che conosce, e il vaglio della verità storica che sul mondo classico tali testi dovrebbero trasmettere.

Tuttavia sia Padoan che Martellotti riconoscono l'umanesimo dantesco piuttosto nella venerazione piena di viva passionalità che Dante mostra per i poeti antichi, e nel fervore con cui sente il richiamo alla letteratura antica. Dante mostra una volontà piena di passione di mettersi nella scia dei poeti latini, di "farsi sesto tra cotanto senno".

E se nei suoi interessi e nei suoi esiti il suo contatto col mondo classico non si può includere nella nuova sensibilità umanistica emergente già ai suoi tempi, rappresentata dal Cenacolo Padovano con Lovato Lovati e Albertino Mussato, è indubbio che egli mostra una capacità di penetrazione nei poeti e nel mondo classico, un acume con cui coglie il nocciolo della storia e del mito classico che lo eleva, per questo aspetto, anche al di sopra dei preumanisti.

Martellotti parla di "genialità" di Dante sotto questo profilo, e lo accosta a Shakespeare: Dante arriva al mondo classico per vie diverse da quelle della

¹⁴³ G. BRUGNOLI, *La lingua latina*, s. v. *latino*, in «Enciclopedia dantesca», vol. III, 1971, pp. 591-99 (in part. p. 598).

ricerca filologica dei primi umanisti, ci arriva con la forza dell'intuizione letteraria e storica.

Tanto meno, quindi, si può parlare di un classicismo di Dante nell'uso della lingua latina, che ad ogni tipo d'analisi si conferma come pienamente medievale.

La prima menzione del concetto d'*imitatio* compare in Dante nel capitolo 25 della *Vita Nuova* nel passo in cui giustifica l'uso della personificazione di Amore riprendendo l'esempio degli antichi poeti. Inoltre la forma stilistica della *Vita Nuova* e del *Convivio*, il prosimetro, richiama un illustre esempio medievale, il *De consolatione* di Boezio, che con il *De Amicitia* di Cicerone, fu l'autore che iniziò Dante agli studi filosofici.

Nel secondo libro del *De Vulgari Eloquentia* Dante esprime la necessità di imitare i poeti Latini dell'antichità che scrissero opere mirabili in una lingua e uno stile "regolare".

Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur. Unde nos, doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetries emulari oportet (2.4.3).

Ma di che imitazione si parla? probabilmente del "sermo et ars regularis" dei poeti Latini, ma come si faccia a modellare la poesia volgare sullo stile latino non è specificato.

Dante offre un elenco di poeti da prendere come modelli per i diversi generi letterari:

Et fortassis utilissimum foret ad illam [supremam constructionem] habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios... (2.6.7)

L'essenza del concetto d'imitazione contenuto nel *De Vulgari Eloquentia* è che l'imitazione degli scrittori antichi, soprattutto nella costruzione della sintassi, aiuta a migliorare il "poetare".

Se nei precedenti lavori Dante aveva attinto dalla tradizione latina soprattutto le figure retoriche, e gli insegnamenti morali, qui afferma che lo studio degli autori classici può aiutare a trovare la "constructionis elatio", quello stile alto che si addice alla tragedia e alla canzone.

Dante afferma che la lingua volgare per raggiungere uno stile nobile e regolare deve attenersi all'artificiosa costruzione della lingua latina.

Le sue opere in latino propongono stili differenti secondo le finalità per cui sono state scritte. Dante riprende ornamenti retorici nel *De Vulgari Eloquentia*, nelle *Ecloghe* imita Virgilio sia nei dei temi che nello stile, nella *Commedia* troviamo la più ampia gamma di esempi di imitazione, dalle figure retoriche, alle massime morali, alla costruzione alta in stile elevato. Per quanto riguarda i temi, riscrive interi episodi ed attinge alla mitologia riprendendo frasi intere da testi classici, giungendo così anche all'emulazione di modelli dell'antichità.

Dante dunque abbozza le sue idee d'imitazione, ma non giunge a definire una teoria dell'imitazione. Se la sua prima produzione poetica risente dell'influenza di Guinizzelli e Cavalcanti, quando inizia a teorizzare sulla poesia nella *Vita Nuova* afferma che prenderà come modello i poeti classici dell'amore usando le loro finzioni retoriche e non abusandone.

In questa sua successiva pratica poetica, soprattutto nelle rime petrose, sembra che guardi anche a poeti provenzali come per esempio Arnaut Daniel, di cui esprime apprezzamento sia nel *De Vulgari Eloquentia* (2.10.2) che nel *Purgatorio* (xxvi, 115-48). Nel *Convivio* elabora la sua opera conservando la facciata di un poema sull'amore dietro il quale sottende allegoricamente contenuti filosofici, processo che lo avvicina alla poetica virgiliana.

Nel *De Vulgari Eloquentia* l'imitazione d'autori latini è considerata l'unico modo per elevare la poesia volgare, tale imitazione deve restare vaga, allusiva delle istanze morali del testo classico e sintatticamente riprendere il procedere regolare dei grandi prosatori. Un'imitazione quindi completa, ma non un calco, capire studiare per riprendere in modo corretto e imparare dalla fonte un uso regolare della lingua. Questo sembrerebbe l'insegnamento di Dante.

Tuttavia sebbene anticipatore delle idee dell'imitazione dei testi classici queste sue istanze ebbero poca eco, poiché la generazione immediatamente successiva fu influenzata da Petrarca e l'Umanesimo.

IV.3 L'Umanesimo

L'Umanesimo non è solo il ritrovamento di codici o imitazioni dei classici, ma la scoperta della dimensione della storia in cui quei codici e quei classici vanno collocati e studiati. La coscienza storica che così veniva a determinarsi significò un rinnovato concetto dell'uomo e della sua responsabilità civile e morale. Ciò

che permise l'acquisto del senso della storia fu essenzialmente la «filologia», come appassionata ricerca e analisi dei documenti e dei testi e anche come rinnovata verifica dei fenomeni della natura.

In questo senso possiamo affermare che l'Umanesimo ha veramente scoperto gli antichi, siano essi Virgilio o Aristotele pur notissimi nel Medioevo: perché ha restituito Virgilio al suo tempo e al suo mondo, e ha cercato di spiegare Aristotele nell'ambito dei problemi e delle conoscenze dell'Atene del quarto secolo avanti Cristo.

La filologia umanistica si costituisce, differenziandosi dalla tradizione medievale, per l'incontro di tre elementi essenziali: la retorica formale delle *artes dictaminis* medievali, lo studio della latinità classica e della lingua e letteratura greca.

Nella loro qualità d'insegnanti di retorica, di segretari di principi e repubbliche, di autori di orazioni e lettere di stato, gli umanisti furono senza dubbio gli eredi e successori dei *dictatores* medievali. A conferma di ciò possiamo portare l'esempio d'un autore che si conosce da tempo come uno dei rappresentanti più notevoli del cosiddetto preumanesimo, amico di Dante e di Mussato, commentatore di Ovidio e professore di poesia all'università di Bologna: Giovanni del Virgilio.

Giovanni del Virgilio è l'esempio della importante trasformazione che la tradizione italiana del *dictamen* subì verso la fine del Duecento, ed è appunto da questa trasformazione che potremmo far derivare l'origine dell'Umanesimo o preumanesimo italiano. I *dictatores* o retori cominciarono a essere convinti che il loro scopo di scrivere bene le lettere e le orazioni, e anche le poesie potesse essere raggiunto nel modo migliore con lo studio e l'imitazione dei poeti e prosatori latini dell'antichità classica.

Secondo i fatti noti finora, possiamo suggerire che fu la combinazione tra la retorica formale del Duecento italiano, e lo studio dei classici latini, ciò che caratterizza la prima fase dell'Umanesimo italiano, fase che comincia con i preumanisti veneti, come Lovato e Mussato, e si estende attraverso tutto il Trecento culminando in Petrarca che, spesso considerato il padre o fondatore dell'Umanesimo, in realtà ne è già il suo primo grandissimo rappresentante.

Quando avviciniamo poi la fine del Trecento, si aggiunge un terzo elemento che sarà decisivo per le fasi più mature e posteriori dell'Umanesimo, vale a dire lo studio della lingua greca, e della letteratura greca dell'antichità classica.

Se cerchiamo dei precedenti medievali per quest'elemento importante della cultura umanistica, non li troveremo nell'occidente medievale, ma piuttosto nell'oriente bizantino, specialmente a Costantinopoli.

Qui lo studio della letteratura e filosofia greca dell'antichità fu raramente interrotto, e gli studiosi italiani riuscirono ad ottenere i testi dei classici greci imparando i metodi della loro interpretazione, proprio all'ultimo momento prima della conquista turca.

L'Umanesimo italiano raggiunse la sua maturità nel Quattrocento. Dopo la metà del Quattrocento assunse un significato ancora più grande con la diffusione negli altri paesi europei, dove raggiunse il suo sviluppo maturo soltanto nel Cinquecento.

Nel campo degli studi latini, come si sa, gli umanisti riscoprirono o rivalutarono parecchi autori quasi dimenticati nei secoli precedenti, tra i quali vi furono autori di prima importanza come Lucrezio e Tacito. Ma a parte le scoperte, fu merito indubitabile degli umanisti di rendere i classici latini generalmente accessibili sia con l'insegnamento che con le copie manoscritte, poi con le edizioni a stampa, e con i commenti vasti e dotti. Si aggiunge poi lo studio attento della grammatica, ortografia, metrica e stilistica dei classici latini e della storia, mitografia, archeologia ed epigrafia.

Nello studio dei classici latini, gli umanisti svilupparono per primi i metodi tecnici della critica filologica e storica, preparando la strada ai metodi più perfetti e raffinati dei secoli successivi. Ancora più originale fu il contributo degli umanisti allo studio del greco.

Introdussero e diffusero lo studio della lingua e letteratura greca nelle scuole e nelle università, e per la prima volta, resero accessibile al pubblico occidentale il volume intero della letteratura greca antica, con le copie manoscritte e le edizioni a stampa dei testi originali, ma anche con le numerosissime traduzioni latine e volgari dal greco.

Infatti non fornirono soltanto delle traduzioni nuove e ritenute migliori di quegli scritti filosofici e scientifici greci che erano stati noti al tardo Medioevo attraverso le traduzioni dal greco o dall'arabo, ma introdussero per la prima volta il volume intero della poesia, oratoria e storiografia greca, e anche della teologia patristica greca.

Quanto poi alla filosofia, gli scritti nuovamente tradotti inclusero la maggior parte delle fonti greche della filosofia platonica, stoica, epicurea e scettica, e

perfino una larga proporzione dei commenti greci a Aristotele. Anche lo studio dei testi greci come quello dei latini fu poi accompagnato dall'interpretazione filologica, e dalla critica testuale e storica. I metodi della critica filologica e storica sviluppati nello studio degli autori classici furono poi applicati alla Bibbia e ai Padri della Chiesa, al *Corpus juris*, e alle fonti antiche dell'astronomia, delle matematiche e della medicina.

IV.4 Petrarca e la teoria dell'imitazione

Petrarca è considerato una delle massime autorità della cultura umanistica. Il suo studio sui classici lo porta alla stesura di una serie di regole che il poeta dovrebbe seguire durante l'imitazione di un autore antico.

Nel 1343 Petrarca entra in possesso del manoscritto del *De Oratore* di Cicerone, e successivamente nel 1350 del manoscritto di Quintiliano.

Dopo aver studiato attentamente le teorie sull'imitazione proposte dagli autori classici Petrarca elabora una propria teoria che espone in tre delle *Familiars* (1.8, 22.2, 23.19). La prima composta nel 1350 nella quale riprende gli insegnamenti di Seneca sull'imitazione presenti nell'*Epistola* 84.

Seneca dice che tre sono i principali obiettivi da perseguire: il giovane scrittore deve avere uno stile che sia unitario, che si differenzi dal modello, e che sappia nascondere i modelli a cui ha attinto.

Seneca usa la metafora dell'ape che coglie di fior in fiore per poi produrre un suo miele, anche lo scrittore deve saper attingere a diverse fonti e giungere poi alla composizione di un'opera originale e che rispecchi il suo stile, usare quindi le fonti senza imitarle pedissequamente.

Del resto la lettera stessa di Petrarca è un esempio d'imitazione senecana, Petrarca riscrive e ripropone la sostanza del testo senecano evitando di usare lo stesso lessico.

La seconda lettera indirizzata a Boccaccio nell'ottobre del 1359 sviluppa nella parte centrale la metafora delle api, già presente nella lettera precedente, ma soffermandosi con più insistenza sull'importanza di mantenere suo stile originale pur nell'imitazione di un autore classico.

Multo malim meus michi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram mei ingenii cactus (22.2.16).

In questa lettera, inoltre, Petrarca espone le modifiche che lui apporterebbe al *Bucolicon Carmen* di Boccaccio, in questi suggerimenti troviamo l'applicazione del suo concetto d'imitazione e in particolare si sofferma sul rischio dell'imitazione verbale banale. Inoltre ricorda che egli ha letto autori classici minori quali Ennio, Plauto, Marziano Capella, e Apuleio oltre che i maggiori quali

Virgilio, Orazio, Boezio e Cicerone. Ecco che troviamo un altro elenco d'autori classici da usare come modelli.

Dante aveva nominato nel *De Vulgari Eloquentia* otto autori, quattro per la poesia e quattro per la prosa. Qui l'elenco proposto da Petrarca non si divide in poeti e prosatori ma in autori minori e maggiori, tuttavia se consideriamo con attenzione la lista ci accorgiamo che ad ogni autore minore ne corrisponde uno maggiore nello stesso genere letterario. Ennio e Virgilio per l'epica, Plauto e Orazio per la satira e il genere comico, Capella e Boezio per prosimetro, mentre Apuleio e Cicerone per la prosa e la filosofia.

Nella terza lettera del 1366 ed indirizzata ancora a Boccaccio, Petrarca tornando sull'originalità dello stile che deve prevalere sull'imitazione del modello, riprende un'altra metafora di Seneca che dice che la somiglianza al modello imitato deve essere come quella di un figlio con il proprio padre, i tratti che richiamano la figura paterna sono al contempo tratti distintivi del figlio:

In filiis umbra ... quidam et quem pictores nostri aerem vocant, qui...similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nostram reducat (23.19.12)

Spesso, continua Seneca e riprende Petrarca, la somiglianza non si coglie nelle parole, ma è sottesa alla forma e allo stile usato ecco perchè bisogna saper leggere tra le righe se si vogliono cogliere tutti i rimandi al modello

Certamente Petrarca preferisce che il modello resti celato nel testo e meglio ancora se il linguaggio usato non riprende direttamente il testo di riferimento.

Petrarca pur considerando l'imitazione come un elemento integrante dell'opera ne coglie più i pericoli che i vantaggi.

L'idea d'imitazione di Petrarca, se paragonata a quella di Dante, rivela la distanza culturale dei due autori.

In Dante vi è una generale approvazione del concetto d'*imitatio*, benché si applichi solo alla poesia volgare e senza alcun accenno su come dovrebbe essere messa in pratica.

Petrarca concorda con le fonti classiche secondo cui l'imitazione ha un ruolo importante nella costruzione di un'opera.

Teoricamente, però, si concentra più su come mettere in pratica l'imitazione nelle opere di lingua latina che non in volgare. Soprattutto l'attenzione di Petrarca è focalizzata sui rischi che un uso errato dell'imitazione può portare,

insiste, infatti, sul contributo personale dell'autore che deve prevalere e nascondere il modello.

Dante da parte sua nella *Vita Nova* e nel *De Vulgari Eloquentia* approva la ripresa di modelli classici, soprattutto per quanto riguarda le figure retoriche, gli insegnamenti morali e lo stile alto.

Petrarca, in sintesi, riprende solo i primi due item di Dante, dobbiamo imitare o meglio riprendere il pensiero e le figure retoriche del modello evitando di imitarne le parole: «utendum igitur alieno ingenio utendumque coloribus, abstinendum verbis» (*Fam.* 23.19.13).

In Dante Cicerone non è nominato come unico modello stilistico, invece in Petrarca troviamo i primi elementi di Ciceronismo. Il concetto che qualsiasi progresso nella lingua latina derivi dall'imitazione di Cicerone, divenne fondamentale per gli umanisti ed influenzò anche il Rinascimento.

Petrarca fu grande ammiratore di Cicerone, tuttavia si pone in una posizione critica anche nei confronti di questo grande modello, pur riconoscendone l'autorità letteraria ed apprezzandone lo stile, ribadisce la sua ferma intenzione di non imitarlo pedissequamente.

Anche se Petrarca non riconosce ancora i differenti periodi della Latinità, tuttavia ha la consapevolezza e la capacità di distinguere tra autori maggiori e minori, e ha la sensibilità di cogliere la differenza del suo latino da quello proposto dai modelli scolastici a lui contemporanei.

Con gli antichi egli visse in una sorta di comunione fraterna: sia che dal loro esempio volesse trarre ammaestramento di vita per sé o per gli altri, sia che nel paragonarsi a loro egli intendesse scusare e nobilitare le proprie debolezze.

Altre volte egli si rivolge direttamente a quegli illustri antichi: così nel gruppetto di lettere che chiudono la raccolta delle Familiari, colloquio a tu per tu con Cicerone, Seneca, Varrone, Quintiliano, Livio, Pollione, Orazio, Virgilio, Omero, in cui il Petrarca esprime la propria ammirazione per loro e il rimpianto di non poterne leggere le opere per intero, ma talvolta anche i rimproveri per il loro operato, come se non esistesse più quell'abisso di secoli in mezzo. Atteggiamenti ingenui spesso e che talvolta tradiscono un'azione retorica.

iv. 5 L'imitazione dei classici in Mussato

A quale teoria dell'imitazione si rifà Mussato? Tra queste due grandi personalità letterarie, Dante e Petrarca, si colloca Mussato e i suoi studi sui classici. L'appartenenza al Cenacolo Padovano ne influenzò senz'altro lo stile e il metodo d'indagine e di studio del testo classico. I primi rudimenti di filologia che Lovato insegnò al suo discepolo, certamente suscitarono in Mussato l'interesse per la restituzione corretta del testo, ed in particolare lo studio delle tragedie di Seneca, che erano stato oggetto di studio approfondito da parte di Lovato, continuarono ad essere oggetto di studio per Mussato.

Nell' *Ecerinis* tutto può essere ricondotto ad un modello classico sia greco che latino. Dalla scelta del genere, la tragedia, che alla fine del Duecento sembrava completamente dimenticato, all'impostazione dell'opera tipicamente senecana, al tema storico della tragedia che rimanda direttamente alle *praetextae* latine, tutto richiama un grande autore modello dell'antichità, Seneca. Molti ed espliciti sono i riferimenti e le riprese testuali dalla mitologia greca e latina e, tramite le tragedie senecane, direttamente dalle tragedie greche.

Mussato smonta, o meglio scompone il testo classico preso come modello, e si serve di quelle parti o quelle parole che meglio esprimono i sentimenti e le emozioni che in quel momento vuole suscitare nel lettore. La distanza cronologica non costituisce un grosso problema. Frequenti sono l'accostamento di figure dell'antichità con personaggi storici del suo tempo e l'utilizzo di descrizioni famose di personaggi o di luoghi mitologici, per la descrizione di situazioni e personaggi quasi contemporanei al lettore. Non sto dicendo che Albertino non rispetti l'*auctoritas* di certe opere dando l'impressione di saccheggiare i testi a suo uso e consumo. Certamente il suo attingere a piene mani dalla classicità è dettato dall'amore per tali opere e dalla consapevolezza che questi aulici esempi saranno di buon auspicio per la sua opera. Mussato è convinto che le parole degli autori antichi, che crearono grandi opere nel passato, possano venire in soccorso alla sua opera e nobilitarne la poesia!

Il suo modo di operare anticipa, per certi versi, alcune delle regole dell'*imitatio* petrarchesca. Il poeta non deve fare un calco dell'opera classica, ma capirla ed intuirne il messaggio, riproporne il contenuto nella propria opera cercando di celare il più possibile il modello seguito. Solo in questo modo l'opera

classica rivive nel testo contemporaneo portando ancora vivo ed attuale il suo insegnamento morale e civile.

Mussato, infatti, nell'*Ecerinis*, ripropone le istanze che a suo tempo avevano dato vita alla stesura della *Octavia*. In molte parti la figura d'Ezzelino e la sua vicenda è narrata creando un sotteso parallelismo con la figura di Nerone.

Siamo tuttavia ancora lontani dagli esiti felici dell'uso della fonte classica che vedremo in Petrarca.

In Mussato spesso la citazione esplicita, il calco verbale sembrano essere l'unico modo che il padovano conosce per rifarsi al modello senecano. In questo potremmo forse leggere uno sfoggio letterario voluto o forse volgendoci indietro, più semplicemente un modo medievale d'imitazione di un classico.

Tre possono essere considerate le componenti dell'*imitatio* mussatiana, la ripresa, che potremmo definire medievale, di intere parti delle opere classiche inserite nella propria opera (figure retoriche, miti narrati, frasi intere etc.), seconda il nuovo approccio ai testi classici che Mussato dimostra, gli insegnamenti di Lovato fanno in modo che anche il giovane Mussato si serva del testo classico con proprietà di linguaggio, con attenzione per le citazioni filologicamente corrette e che si inseriscano in modo quasi indolore nel tessuto della sua opera.

Terzo elemento, che concorre a creare una sorta di teoria dell'imitazione, è la novità con cui i testi classici sono ripresi. Mussato sa servirsi dell'opera tragica in modo originale, le opere degli antichi vengono reinterpretate e calate nella sua realtà storica, potremmo quasi dire attualizzate, conferendogli quella caratteristica di universalità, di paradigma dell'umanità, che ha sempre caratterizzato la mitologia greca.

Le parole che i grandi autori usarono per descrivere le vicende di personaggi mitologici, vengono riutilizzate da Mussato nella descrizione di fatti storici e contemporanei. Il fine sociale, morale e politico della sua opera non permettono all'autore di allontanarsi dalla realtà storica del Comune. La sua formazione non puramente letteraria, ma d'uomo di legge e politicamente impegnato, influenza anche il suo approccio alla letteratura e alla lettura dei testi classici.

Questo porta alla stesura di un'opera nella quale troviamo spesso accostati fatti di cronaca a riprese mitologiche; tuttavia non sempre Mussato riesce a amalgamare così bene mito antico e attualità e talvolta in alcune parti la ripresa

testuale risulta più come citazione erudita che non come celata ripresa di un modello classico.

Nell'*Ecerinis* la scelta del modello si riduce alle tragedie di Seneca, in particolare all'*Octavia* per la scelta del tema storico e il cercato parallelismo tra Ezzelino e Nerone. Frequenti sono in ogni caso le riprese e i richiami anche ad altre tragedie senecane e tramite queste a miti dell'antichità¹⁴⁴.

Capitolo v

Dante e Mussato

v.1 Giovanni del Virgilio e Dante

Poiché l'Epistola a Cangrande è di qualche anno posteriore alla tragedia *Ecerinis*, pubblicata nel 1315, si ammette generalmente che Dante conoscesse l'opera di Mussato così legata alle vicende padovane dello Scaligero. Quale significato dare quindi ad una posizione così apertamente inversa circa le due definizioni del genere tragico? Possiamo leggerci un'aperta polemica, facilmente decifrabile da Cangrande e dalla sua cerchia?

Dante, nel rifiutare lo schema mussatiano della tragedia, e nel contrapporgli le nozioni scolastiche di *tragedia* e *commedia*, non nega soltanto una retorica diversa, ma sa di rifiutare una concezione del vivere nella storia cui erano approdate la sofferenza e la speranza di due generazioni padovane; e con essa tutta la prospettiva ezzeliniana in cui quel senso del vivere si era cimentato appunto come in un itinerario liberatore dall'*Inferno* al *Paradiso*.

La definizione di *tragedia* di Mussato faceva diretto riferimento all'*Ecerinis*, e quindi alle vicende di Ezzelino, che, oramai nella mente dei Padovani era divenuto il diretto parallelo di Cangrande.

Dante negando tale definizione di *tragedia*, negava anche l'*Ecerinis*; ma la negazione in questo caso si riveste di riferimenti sottili e polemici. Dante rifiuta la definizione di *tragedia* di Mussato, non riconoscendo tale la sua opera, esplicitamente per la forma, ma implicitamente non riconoscendone il contenuto,

¹⁴⁴ Rimando ai capitoli successivi per un'analisi più approfondita delle tematiche e delle riprese testuali senecane operate da Mussato.

non associandosi cioè al parallelo storico proposto da Mussato: Ezzelino/Cangrande.

Potremmo dire che è la situazione politica a definire il rapporto tra i due: Dante amico di Cangrande, nell'*Inferno* (*Inf.* XII, 109-110) con Ezzelino e nel *Paradiso* (*Par.* IX, 25-31) con l'incontro di Cunizza, cerca di smussare i toni con i quali era stato presentato il tiranno Ezzelino e la casa dei da Romano nella tragedia di Mussato. Il padovano, infatti, aveva fatto di Ezzelino l'emblema della tirannia in aperta polemica antiscaligera.

A questo punto è interessante chiedersi se Dante e Mussato si conoscessero personalmente.

Sappiamo per certo che Mussato conosceva la *Commedia* di Dante, molti infatti sono i richiami all'opera dantesca che Mussato fa soprattutto nel *Somnium*.

Possiamo pensare anche che Dante conoscesse l'opera di Mussato, se non tutta la sua produzione, almeno l'*Ecerinis*, che aveva guadagnato al padovano la corona di poeta. Non siamo certi, e le fonti non ci dicono, che i due si siano mai incontrati.

Certo è che Dante, a quel tempo, non era ancora considerato il grande poeta, il "divino poeta" che diverrà poi. Quindi se anche un incontro ci fu è probabile che non sia stato tenuto in nessun conto dalle fonti del tempo. Cerchiamo di chiarire i termini di questa conoscenza.

Punto d'incontro è Giovanni del Virgilio che, amico di Dante e grande ammiratore di Mussato, parla ai due poeti nelle sue *Egloghe*.

Giovanni del Virgilio nella prima metà del Trecento insegnava a Bologna, commentò con notevole successo, Virgilio (da cui sembra gli sia venuto il cognome), Orazio, Ovidio prima a Bologna e poi a Cesena e forse anche a Faenza.

Egli è ricordato da Boccaccio, che, nella *Vita di Dante*, dopo averne lodato l'epitaffio per la morte del divino poeta, lo definì famosissimo, grande poeta e grande amico di Dante. Di lui ci restano oltre all'*Epitaffio*, un *Commento* latino alle *Metamorfosi* di Ovidio, una *Epistola* e un'*Egloga* contenute appunto nella famosa *Corrispondenza* con Dante, e una lunga *Egloga* a Mussato.

Nell'analisi della *Corrispondenza di Giovanni del Virgilio* cerchiamo di trovare dei riferimenti che ci possano chiarire fino a che punto Dante conoscesse Mussato.

Alla fine del 1319 Giovanni del Virgilio, allora a Bologna, invia un'Epistola a Dante nella quale, facendo riferimento alla *Commedia*, si rammarica del suo scrivere in volgare e lo invita a comporre Carmi latini, invece di continuare a

sprecare la sua arte per il volgo ignorante; e concludendo invita Dante a Bologna, dove gli offre la corona di poeta.

Già in questa prima Epistola del Del Virgilio possiamo cogliere, nell'offerta della corona di poeta, un'allusione alla relativamente recente incoronazione di Mussato a Padova; evento sicuramente conosciuto in tutto l'ambiente poetico e letterario.

Dante gli risponde con un'egloga latina, ad imitazione delle bucoliche virgiliane. Per quanto lusingato della corona poetica offertagli a Bologna, dichiara apertamente di voler essere incoronato poeta sulle rive dell'Arno, quando avrà compiuto il suo grande poema in "volgare".

Nella risposta di Dante potremmo leggere una sottile polemica che Dante fa chiedendo la corona per la sua opera: *commedia* e non *tragedia*; in *volgare* e non in *latino*.

Un tentativo di prendere le distanze ed essere riconosciuto poeta per un genere completamente nuovo; e non esser quindi "inserito" in una consuetudine che poteva partire dall'incoronazione di Padova.

Nel frattempo invia a Giovanni una copia dei primi dieci canti del *Paradiso*.

Questa di Dante è sicuramente la composizione più bella delle quattro di cui è composta la *Corrispondenza* con Del Virgilio. Stupisce infatti che il poeta, da tempo impegnato nella stesura della *Commedia* in volgare, scriva versi latini così belli.

La lingua di queste egloghe dimostra una conoscenza sicura dell'uso poetico del latino. La scena è ricostruita magistralmente con un alternarsi di particolari presi dalla metafora pastorale, e i fatti reali.

Fulcro della conversazione è l'invito ad un'auspicata incoronazione a poeta che Del Virgilio prospetta a Dante.

Tuttavia, come nota l'Albini¹⁴⁵, Giovanni del Virgilio che nel 1319, data dell'Epistola a Dante, lavorava presso il Comune di Bologna, non ricopriva certo una posizione tale da poter promettere e garantire un'incoronazione a poeta a Dante.

Successivamente, infatti, nell'egloga responsiva a Dante, Giovanni non torna sull'argomento, quasi temesse di essersi esposto troppo; come invece avrebbe dovuto fare se veramente fosse stata in suo potere una tale decisione.

¹⁴⁵ G. ALBINI, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e l'egloga di Giovanni al Mussato*, Bologna, Zanichelli, 1965.

Giovanni invece ringrazia e si congratula della composizione latina. Dante, infatti, per la sua opera in volgare, era considerato, anche se non proclamato, anche dai dotti "grande poeta", ora questi chiedevano a Dante di dar loro la soddisfazione di scrivere un carme latino, quasi per confermare la sua grandezza di poeta. Ora che l'avevano ottenuto potevano dirsi soddisfatti, non mancava più nulla per confermare la grandezza della sua poesia e il riconoscimento di quella gloria che l'alloro simboleggiava.

Tuttavia Dante nella sua risposta ritorna sull'argomento, quasi che si sentisse legittimato ad ottenere la corona poetica.

Ecco che possiamo affermare che, l'invito del Del Virgilio era forse puramente simbolico, ma ha offerto a Dante il pretesto per sentirsi legittimato a chiedere un tale riconoscimento alla sua città.

Giovanni dunque risponde a Dante con un'egloga latina, su modello di Virgilio, nella quale si compiace dei versi latini del poeta e lo definisce un rinato Virgilio: «Sic, divine senex, ah sic eris alter ab illo».

Compiange Dante per il suo esilio, e lo conforta a sperare nel ritorno. Torna quindi ad invitarlo a Bologna, dove potrebbe con lui e Mussato rinnovare la fantasia e le eleganze dei classici e ricevere lodi e onori.

In questa risposta del Del Virgilio, il nome di Mussato viene fatto esplicitamente in relazione alla gloria che può conseguire alla composizione di opere in latino.

Egloga Responsiva vv. 88-89

Me contemne; sitim Phrygio Musone levabo,
scilicet hoc nescis, fluvio potator avito¹⁴⁶.

Il poeta riprende l'Egloga II di Virgilio, in cui il pastore Caridone, dopo essere stato rifiutato da Alessi, si conforta con il pensiero che potrà trovare altri con cui scambiare il suo affetto. Egloga II, v. 73: «Invenies alium, si te fastidit Alexis».

Il parallelo può sembrare strano in quanto in Virgilio troviamo il riferimento ad un fanciullo, mentre nei versi di Giovanni del Virgilio si contrappone un fiume!

¹⁴⁶ Trad. ALBINI, *La Corrispondenza* cit., p. 96: «Sprezzami pur; la sete spegnerammi il Frigio Musone, tu nol conosci; io sono assuefatto al fiume dei padri».

Il Musone è un fiume poco noto del padovano, per quanto ricorresse nell'antico sigillo della città di Padova, in cui si legge: «Muson, Mons. Athes, Mare certos dat mihi fines», è detto frigio, quindi troiano, per la nota mitica origine della città.

Il poeta l'ha scelto, invece del Timavo o dei colli Euganei, con cui Padova era generalmente indicata dai poeti, sia per l'assonanza col nome Mussato, sia per indicare l'intera produzione poetica di Mussato.

Con questa il poeta si sarebbe consolato, se Dante non avesse corrisposto al suo invito per dividere con lui la gioia dei canti vecchi e nuovi; cioè di quelli del Padovano e di quelli che entrambi avrebbero composto, in latino s'intende, sull'esempio di Mussato.

Il poeta poi chiama «avito» quel fiume, il che giustifica l'opinione che il poeta, benché nato a Bologna, fosse di origine padovana.

Ne risulta quindi, per quanto implicito, un alto elogio di Mussato, che Del Virgilio considerava quale primo poeta del suo tempo, e in certo qual modo un velato rimprovero per Dante, nel caso in cui avesse disprezzato tale poesia.

Infine, Giovanni del Virgilio vuole ricambiare il dono di Dante (i primi dieci canti del *Paradiso*) con dieci egloghe ad imitazione virgiliana.

Dante a sua volta risponde con una seconda egloga alla fine del 1321, ma che sarà recapitata al Del Virgilio l'anno dopo, subito dopo la morte di Dante, da un suo figlio.

In questa egloga, Dante, ripete di non poter accogliere l'invito poiché in Bologna teme di esporsi a pericoli; probabilmente si riferisce alla violenza dei guelfi neri scoppiata poi effettivamente nell'estate del 1321.

Siamo alla fine del 1320, il 26 agosto, e Cangrande era stato sconfitto al Bassanello di Padova dalle truppe guelfe che si erano coalizzate contro di lui, fra cui quelle bolognesi. Recarsi allora a Bologna per Dante, amico di Cangrande, voleva dire consegnarsi nelle mani del potente avversario, Roberto di Napoli, appoggiato dal Papa Giovanni XXII, che aveva scomunicato Cangrande.

Questo componimento è meno riuscito del primo, Dante sostanzialmente ripete quello che aveva scritto nella prima egloga.

Perdiamo, infatti, ogni riferimento alla poesia, l'attenzione si concentra sulle vicende storiche che costituiscono il reale ostacolo per Dante di recarsi a Bologna.

v.2 Giovanni del Virgilio e Mussato

Nei primi mesi del 1325 Giovanni del Virgilio scrive l'Egloga a Mussato, quattro anni dopo la morte di Dante.

Sappiamo che nel 1319 Giovanni vide Mussato a Bologna, ma ebbe vergogna ad invitarlo a casa sua perché era povero; parla di lui con Rolando da Piazzola e Rinaldo de' Cinzi. Giovanni inizia forse allora l'Egloga che gli vuole indirizzare. La riprenderà più tardi aggiungendovi un preludio e un congedo. In quest'egloga riporta anche il giudizio che lo stesso Mussato avrebbe dato di lui: "degno della corona poetica!"¹⁴⁷.

Giovanni inizia il suo carme con un proemio in cui da Cesena si rivolge a Mussato, già incoronato poeta, pregandolo di non spregiare la Musa di chi non è incoronato poeta, e con un richiamo a Dante che «dorme nel lido adriano». Descrive una scena pastorale, condotta sulle note allegoriche delle egloghe di Virgilio. La scena si svolge fra Dafni (Rinaldo de' Cinzi, il nuovo capitano di Cesena), Melibeo (il giudice Ducio) e Meri (l'autore stesso).

Il componimento è diviso in due parti: nella prima parte il pastore Melibeo canta una canzone amorosa che riprende vari motivi dal mito di Polifemo e Galatea. Al termine della canzone Dafni e Meri, come è prassi nei componimenti bucolici, si prendono gioco del pastore innamorato.

La seconda parte dell'egloga è di carattere del tutto diverso; si rivolge direttamente a Mussato (Alfesibeo), di cui si tessono le lodi fino al v. 252.

Qui abbiamo un brusco cambiamento di tono. Da tempo ormai il carme è composto, ma la Musa stessa non vuole che sia recapitato ad Alfesibeo, se non quando Dafni, che nel frattempo si era fatto superbo e traditore, lui stesso tradito, sia stato imprigionato e decapitato (nel 1325).

E così l'egloga finisce con uno strano contrasto: un personaggio esaltato all'inizio, disonorato alla fine, e cioè con l'immagine, tipicamente bucolica, della pecora bianca nella fronte e nera nella coda, e con la reminiscenza dantesca del tempo che «muta col vello del gregge la voce/ e nei pastori ahimè! la forza, l'ardire, la parola».

In quest'egloga Del Virgilio fa esplicitamente riferimento all'*Ecerinis* che viene definita «l'inno della libertà padovana», in un *climax* ascendente l'opera di Mussato è detta prima al v. 2 «patrio carmine» con chiara allusione all'*Ecerinis*;

¹⁴⁷ M.T. DAZZI, *Il Mussato preumanista* cit., Venezia, Neri Pozza, 1964.

poi al v. 102 «carmine» con cui Alfesibeo molce i colli Euganei, da riferire in genere a tutta la produzione poetica mussatiana; infine ai vv. 194 ss. Del Virgilio esprime il vivo desiderio di pascersi quanto prima del suo sguardo e della parola di Mussato; l'entusiasmo raggiunge gradualmente i vertici dell'esaltazione più fervida e più commossa.

Conviene chiarire una frase che potrebbe prestarsi ad un'errata interpretazione. Infatti, intendere alla lettera la notizia contenuta nei vv. 208 ss. della stessa Egloga e cioè che Licida (Lovato), morendo, aveva donato in pegno d'amore ad Alfesibeo (Mussato) la zampogna d'oro, presagendogli che l'edera gli avrebbe cinto la fronte, in quanto sin d'allora si dimostrava atto alle Muse, potrebbe far cadere nell'errore di considerare sia Lovato che Mussato compositori di carmi bucolici. La frase del poeta non può altro significare, se non che Mussato ereditò da Lovato il culto della poesia e dell'erudizione classica. A conferma di questo troviamo la preziosa testimonianza dei vv. 8 ss. in cui si dice che i primi che in Italia restituirono la bucolica latina furono Dante e lo stesso Del Virgilio, il suo più ardente ammiratore.

L'Egloga a Mussato, che rispetto a quella diretta a Dante, e alle due di Dante stesso, presenta notevoli progressi, specie nella descrizione dei caratteri del paesaggio, è uno dei documenti più importanti dell'ammirazione e dell'entusiasmo suscitato, in quel primo risorgere dell'Umanesimo, dalla fama del Mussato.

Nonostante Del Virgilio li abbia accostati, Dante non nomina mai il Cenacolo padovano e Mussato, e questi, a sua volta, non nomina mai esplicitamente Dante.

Secondo Dazzi¹⁴⁸ resta difficile ammettere che questo silenzio derivi da altro che dall'opposto indirizzo letterario.

Non si dà credito a Benvenuto da Imola, il solo ad affermare che Dante abbia studiato filosofia a Padova, oltre che a Firenze e a Bologna. Mussato, quando fu esecutore di giustizia a Firenze nel 1309, fece impiccare sette pennonieri che avevano tentato una fazione al grido di «morte al popolo fiorentino, morte ai Priori, evviva i grandi!», episodio che difficilmente poteva essere sfuggito a Dante.

Possono Dante e Mussato essersi incontrati alla corte di Enrico VII. Ma Mussato, che pure parla dell'attività dei Bianchi, tace delle lettere politiche di Dante.

¹⁴⁸ M.T. DAZZI, *Il Mussato* cit.

Ancora: Dante era presso lo Scaligero a Verona sulla fine del 1314, quando Mussato era prigioniero presso Gregorio de Poiana, e Cangrande si degnava spesso di andarlo a trovare in compagnia dei suoi amici, tra i quali poteva esserci anche Dante.

Ma il Ferreto, che ci narra questi fatti, e ricorda come Mussato allora non fosse ancora stato coronato poeta, non avrebbe taciuto il nome di Dante, se avesse avuto notizia di un così singolare incontro con Mussato.

Dante certo non ha il dente tenero con i Padovani, ma ogni illazione di un suo astio verso Mussato è azzardata. Da parte sua Mussato conosceva l'opera di Dante, molti sono gli esempi di riprese di Dante nelle sue opere; ricordiamo inoltre che Dante aveva pubblicato l'*Inferno* un anno prima dell'*Ecerinis*, e il *Purgatorio* l'anno stesso dell'incoronazione del poeta padovano.

Quindi Dante e Mussato erano sicuramente a conoscenza della reciproca produzione letteraria, ma la situazione storico-politica del momento non favorì un loro incontro personale.

M. Pastore Stocchi¹⁴⁹, invece, legge un'aperta polemica di Dante nei confronti di Mussato. Ammette che Dante non poteva ignorare l'opera di Mussato così legata alle vicende padovane dello Scaligero (mi riferisco alla tragedia). Ma, ammettendo una conoscenza da parte di Dante dell'*Ecerinis*, ci porta a considerare con particolare cautela il discorso di Dante e le sue definizioni di *commedia* e *tragedia*.

Una posizione così rigorosamente inversa, e secondo lo Stocchi "consapevolmente" inversa, non può non essere una polemica dantesca facilmente decifrabile da Cangrande e dalla sua cerchia, senza che Mussato e la sua opera venissero nominate.

Possiamo parlare, in quest'ottica, di una forzatura dell'Epistola a Cangrande: il giudizio di Seneca, per esempio, considerato eponimo solo dei «pudibenda et scelerata», in netto contrasto con la considerazione di Mussato, che ne fa l'eponimo della consolazione, evidenzerebbe ancor più la polemica, tanto più che un Seneca morale era stato onorato nel Limbo da Dante.

Inoltre Pastore Stocchi suggerisce di rileggere tutta la pagina che riguarda le definizioni di *tragedia* e *commedia* alla luce di questa polemica. Vi troviamo, infatti, definizioni e distinzioni rigide, che si giustificano solo nel rapporto antagonistico con Mussato e con la sua interpretazione del mondo ezzeliniano,

¹⁴⁹ M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia* cit., pp. 251-262.

ma che risultano meno pertinenti al suo immediato soggetto: la *Divina Commedia*.

In questo passo Dante sarebbe più impegnato a negare polemicamente l'*Ecerinis* che a giustificare il titolo della sua opera.

La polemica con Mussato continua anche nella corrispondenza con Giovanni del Virgilio. Questi osa proporre a Dante dei temi più degni, a suo parere, dell'alto stile: l'impresa di Arrigo VII, la vittoria di Uguccione della Faggiuola, l'assedio marittimo di Genova e il colpo inferto da Cangrande ai Padovani. (Ep.I, 25 ss.: «Dic Frigios damas laceratos dente molosso»).

Non sappiamo se le ingenue proposte di questo professore guardassero letterariamente al passato o al presente: se alla tradizione della poesia epico storica fiorita nei secoli XI e XII, o alla tragedia di Mussato.

Né sappiamo con certezza che cosa abbia inteso respingere Dante rifiutandole. Il tema degli Antenori lacerati dal dente canino evocava con una precisa rispondenza il tema dell'*Ecerinis*. Era consapevole Dante di questa precisa allusione!

Nella risposta di Dante, Melibeo conforta la speranza di Titiro nel premio della peneia fronda, da conseguirsi per i meriti della *Commedia*:

Egl. I vv. 45 ss.
respice tempus
Tityre, quam velox; nam iam senuere capelle
quas concepturis dedimus nos matribus hircos¹⁵⁰.

«Hircus» è parola usata da Dante solo nei passi dell'Epistola XIII relativi alla tragedia, ed è tanto legata fin dai tempi classici alla spiegazione etimologica della parola «tragoedia», che spesso la parola derivata «hircinus» la sostituisce metonimicamente. Qui allora Melibeo (Dante), mentre rivendica per la *Commedia* il legittimo alloro, intende dire «invecchiate sono le passioni medievali tradotte a Padova in un esperimento tragico?» oppure che «è passato il tempo (e l'occasione) della tragedia»?

La polemica assumerebbe così toni espliciti ed accesi, ma non troviamo nelle opere di Mussato un accenno di risposta o di difesa a questi attacchi.

¹⁵⁰ Trad. ALBINI, *La Corrispondenza* cit., p. 98: «Volgiti indietro a considerare il tempo passato vecchie ormai sono le capre a concepire le quali noi demmo gl'irchi alle madri».

Le egloghe di Del Virgilio documentano con chiarezza che Dante conosceva la tragedia di Mussato. Ma questo non è sufficiente per affermare che Dante e Mussato si conoscessero anche personalmente.

A questo punto sarebbe interessante trovare nelle opere di Mussato dei riferimenti a Dante, magari un giudizio o una sorta di risposta che il padovano avrebbe potuto dare alla voluta o non voluta polemica dantesca.

Prendiamo in considerazione i passi in cui il padovano cerca di definire il genere tragico, per vedere se tra le righe si possono cogliere cenni o riferimenti all'opera dantesca.

Ep.I, 130 ss.

Piccola Musa, non comparabile a così grandi sorgenti (tragedie greche ...) Ti basta bene di sembrare una loro immagine, appena un po' assimilata ai versi della tragedia. Questi tuoi metri non sono sorretti dai coturni di Sofocle: quello che tu possiedi, te lo diede la lingua latina. Sola, rozza, poggiata sugli studi latini soltanto, sarai ora nuovo milite nelle terre latine. Felice perché nessuna invidia ti morderà. Il povero ha soltanto questi doni di Dio¹⁵¹.

Non troviamo polemica nelle parole del padovano. Mussato è anzi tranquillo perché sa che la sua opera, anche se gli è valsa la corona d'alloro, è piccola cosa, e non può suscitare l'invidia di alcuno.

Mussato si accontenta della gloria insperata decretatagli in Padova, non ha ambizioni, sembra non nutrire sentimenti di rivalità con altri poeti. È consapevole che la sua fama di poeta resterà legata alla sua città, e non cerca di anteporre le sue opere a quelle degli altri.

Ep.I, 35-40

Questo pertanto importa, che mi provi leggendo, per non comprare merce a maggior prezzo di quel che tu possa valutarla. E per il mio canto non rifiuterò mai la fama, perché io sia conosciuto per quello che esso valga. Allora, antepoendo altri a me, me ne andrò via contento, la fama del mio ingegno non sarà insidiosa. Che anzi renderò onore agli scritti dei maggiori di me e stimerò i miei giustamente minori dei loro. Se Roma non volesse associarmi ai suoi poeti, almeno sarò letto al sicuro in questa città di Padova¹⁵².

Unico fine dell'*Ecerinis* è quello etico-politico, il padovano si serve dell'opera letteraria per esortare i suoi concittadini a preservare la salvezza e l'autonomia del Comune.

¹⁵¹ Trad. DAZZI, *Il Mussato* cit., p. 187.

¹⁵² Trad. DAZZI, *Il Mussato* cit., p. 185.

La presunta polemica dantesca, quindi, non avrebbe trovato terreno fertile in Mussato.

Più semplicemente possiamo pensare che l'atteggiamento polemico, voluto o meno, di Dante fosse dettato dalla necessità: amico di Cangrande non poteva certo esaltare e pubblicizzare un'opera quale l'*Ecerinis* di chiara impostazione politica antiscaligera.

Non mi sembra quindi di intravedere un'aperta polemica fra i due poeti, mancando completamente una risposta mussatiana.

Albertino poeta, non dimentichiamo, era anche un grande oratore e un capace uomo politico e diplomatico, e avrebbe saputo certamente controbattere e difendersi da un eventuale attacco, seppur celato tra le righe di versi poetici, alla sua opera tragica. È utile qui ricordare con quale forza e decisione prese le difese della sua poesia nelle Epistole metriche¹⁵³.

Se dunque ci fosse stata anche una velata polemica con Dante sul genere tragico, certamente non avrebbe perso l'occasione di scrivere versi in difesa della propria arte tragica, e soprattutto in difesa della libertà del poeta di esprimere in versi il proprio sentire anche politico.

Il teatro di Mussato

¹⁵³ J. F. CHEVALIER, *Albertino Mussato, «Écérinide», «épîtres métriques sur la poésie», «songe», (Les classiques de l'Humanisme n. 10), Paris, Les Belles Lettres, 2000.*

Capitolo I

La tragedia Ecerinis

1.1 *Ecerinis* tragedia storica

In Ezzelino III da Romano, nato tra le fiamme che suo padre appiccò a Vicenza in una ritirata, scoppiò tutto il feroce vigore della razza; e l'*Ecerinis* di Mussato è il suo poema, la storia in poesia delle idee e gesta dei due fratelli, cominciando dalla nascita di Ezzelino III (4 aprile 1194), fino al giorno dell'eccidio della famiglia di Alberico, fratello di Ezzelino (16 agosto 1264).

Questa tragedia trova la sua ragion d'essere nel contesto storico padovano degli anni tra il 1312 e 1315, anni in cui la città di Padova era impegnata nella difesa della propria libertà. Nell'analisi della tragedia non possiamo infatti prescindere dalle componenti politiche e sociali che hanno influenzato il pensiero di Mussato. Non si tratta di un dramma dello spirito, l'opera non si concentra intorno ad un conflitto psicologico, ma piuttosto è il dramma storico di un popolo.

Negli anni vicini alla stesura della tragedia Padova aveva dovuto subire le condizioni di pace imposte dallo Scaligero. Il trattato, firmato nell'ottobre del 1314, non sanciva una vera pace, ma piuttosto una tregua da entrambe le parti: i Padovani aspettavano soltanto l'occasione propizia per riprendere possesso di Vicenza, e Cangrande cercava di fomentare gli odi fra varie fazioni padovane per entrare a far da paciere ed impossessarsi di tutta la città. Gli stimoli alla difesa della libertà comunale, attraverso il ricordo della tirannia di Ezzelino, si facevano concreti ed urgenti. L'opera di Mussato voleva essere un appello ai Padovani perché si armassero contro il tiranno che voleva togliere loro la libertà¹⁵⁴.

Una tale interpretazione delle vicende storiche ezzeliniane si inserisce perfettamente nella tradizione dei cronisti della Marca Trevigiana; anche Mussato, come Rolandino, non giustifica le azioni di Ezzelino come dettate da un volere imperiale, ma ritiene Ezzelino responsabile in prima persona delle proprie azioni.

Questo concetto proiettato su Cangrande, anche se l'allusione non si fa mai esplicita, indica una maturazione del concetto storico di Mussato, che ravvisa una

¹⁵⁴ Nel commento dell'*Ecerinis* di Guizzardo e Castellano, si sottolinea infatti l'impegno anti tirannico della tragedia del Mussato: «causa finalis est eruditio presentium et posterorum ad policias conservandas et tyrannides evitandas, seu etiam finis sit tyrannorum vituperatio et detestatio, cum omnis oratio poetica aut laudatio aut vituperatio sit iuxta commentatorem poetice Aristotelis».

realtà concreta ormai in tutta Italia, dove i Signori non combattevano per l'Impero, ma per il proprio predominio, e i nomi di guelfo e di ghibellino erano svuotati di contenuto, e non v'era da salvare che la libertà comunale.

Le circostanze politiche del Comune di Padova tra il 1312 e il 1315 sono dunque lo scenario entro il quale Mussato elabora la sua tragedia¹⁵⁵. Essa sarà compiuta e fatta conoscere solo dopo la prigionia di Albertino, e in data prossima alle eccezionali onoranze decretategli da parte dello Studio e del Comune, ai primi di dicembre del 1315.

In questa occasione due maestri di grammatica di Bologna, Guizzardo e Castellano, iniziarono la stesura di un commento alla tragedia, che si concluse nel dicembre del 1317

Sulla scia del commento di Guizzardo¹⁵⁶, da cui dipendiamo soprattutto per le notizie biografiche su Albertino, si levò, forse subito dopo, anche la voce di Pace da Ferrara, maestro di grammatica e logica nello Studio di Padova, con la sua *Evidentia Ecerinidis*¹⁵⁷.

La tragedia *Ecerinis* è considerata la prima tragedia moderna. Non segue le unità aristoteliche, l'argomento è tratto dalla storia, da un fatto realmente accaduto, che l'autore commenta ed interpreta con senso critico e cerca di trasferire su un piano universale facendolo diventare paradigma dell'esistenza umana.

La tirannia d'Ezzelino non è soltanto un dato storico, ma è un momento della lotta per il governo dei popoli.

Il tragico messaggio che i cori rivolgono all'umanità vuole superare il momento storico, per inserirsi nel dramma della vita umana. In ciò si avvicina alla tragedia greca, ma al contrario di questa, la vicenda resta legata all'uomo debole che non riesce a sottrarsi alla giustizia divina.

Nell'*Ecerinis* è infatti una novità la visione della vita mortale sulla quale si abbattono guerre, morte e stragi. Scompare il senso del fato e degli dei falsi e

¹⁵⁵ È interessante valutare anche l'opinione del Dall'Acqua Giusti, *Cenni sulla vita di Albertino Mussato e Eccelinide*, Venezia, Antonelli, 1878, che avanza un'ipotesi secondo la quale l'*Ecerinis* sarebbe stata composta da Mussato nella sua giovinezza. Tuttavia nell'*Ecerinis* troviamo una cura ed una precisione metrica e linguistica che non possono essere degli esordi del giovane Mussato. La lingua latina è più curata rispetto alle sue opere storiche e la struttura stessa dell'opera tende ad una perfezione classica, elementi che ci portano a considerare l'*Ecerinis* il frutto giunto a maturazione di tanti anni di studio sui classici.

¹⁵⁶ Vedi *Comentum* di Guizzardo edito da L. PADRIN, G. Carducci *Della Ecerinide* cit., pp. 69-246.

¹⁵⁷ Pubblicata dal MEGAS, *O proumanistikos* cit., pp 203-205.

bugiardi. Vivo e carico di significato è il nome di Satana e quello di Cristo invocato più volte dal coro nella preghiera.

Il padovano colloca la propria tragedia nella storia della letteratura come: «Sola, rudis, tantum studiis innixa latinis, in latius oris nunc nova miles eris»; sola e nuova. Mussato sa che la sua opera non ha niente a che vedere con quanto, nella sua aspirazione al teatro, aveva prodotto il Medioevo.

Con l'*Ecerinis* la tragedia ha rinnovato i modi, cambiato argomento, è già tragedia umanistica.

Alla traduzione dei luoghi, dalla Grecia e dalle pendici etnee e dai colli Euganei, si contrappone con uguale spirito storico la traduzione dei personaggi e degli avvenimenti: il Nunzio giunge «dalla via di Verona».

Il tiranno Ezzelino è paragonato a Nerone, «il bieco ed immondo imperator Nerone», invece che a Creonte.

La suggestione letteraria è quella che viene da un mondo tipicamente medievale e non da Eschilo o Sofocle, che restano solo lontani modelli.

La tradizione popolare che voleva il feroce tiranno figlio di Lucifero, recepita dal poeta non soltanto a fini tragici, ma soprattutto a fini poetici e spettacolari, è confermata dall'atteggiamento dei personaggi, ed estesa a tutta l'opera con la diffusa aura di leggenda che sostituisce in termini realistici e popolareggianti l'antica mitologia.

La tragedia scaturisce dall'apparente mitezza della conclusione, il ringraziamento a Dio per la fine dei mali, accentua infatti e sottolinea lo stato di prostrazione in cui il popolo si trovava a causa del tiranno.

Il classicismo di Mussato è fortemente attenuato dai contenuti originali della tragedia. Egli legge i classici con intenzioni stilistiche e grammaticali, ne fa oggetto di studio e di imitazione, allo scopo di rinnovare una cultura che troppo aveva costretto la poesia come ancella della teologia.

Vinay considera l'*Ecerinis* «come punto d'arrivo di una complessa corrente spirituale, durata otto secoli, dominata dal gusto per il pauroso e il macabro, ma sorretta anche da un profondo desiderio di liberazione e di pace»¹⁵⁸.

E' inutile chiedere a Mussato il senso del teatro: la sua opera vale solo come dignitoso ripristino del genere tragico classico.

L'*Ecerinis* può essere considerata un passaggio fondamentale del processo di recupero di questo genere letterario. Testimonianza di un'epoca, e di un

¹⁵⁸ VINAY, *Studi cit*, pp. 215-246.

particolare ambiente culturale all'interno del quale i temi e le istanze classiche vengono ripresi e reinterpretati secondo le esigenze politiche e culturali del Comune padovano.

Mussato dimostra una grande sensibilità nel riprendere la tradizione senecana che, filtrata attraverso le verità cristiane, riesce a trasmettere il senso tragico della caducità dell'uomo.

Narrando vicende storiche reali, il poeta eleva a livello universale le sofferenze patite dal popolo padovano. La ragione dell'uomo offuscata dal delirio di onnipotenza, e la giustizia divina che interviene a favore dei più deboli, costituiscono un monito universale che supera la vicenda della tirannide ezzeliniana.

L'esperienza senecana costituisce il nucleo più vitale dell'*Ecerinis*, e fissa le linee di forza lungo cui si muove e si articola il lavoro stilistico e metrico di Mussato.

Accanto all'impegno dello studioso umanista, che sa di avventurarsi in un mondo pressoché sconosciuto, troviamo la volontà di Mussato di ritrovare nel testo antico qualcosa di contemporaneo, di paradigmatico e di tragicamente esemplare per la storia del Comune.

Mussato cerca nella tragedia un mezzo per comunicare; la narrazione delle vicende storiche passate risveglia le ansie e i timori della situazione politica attuale.

Le parole di Seneca risuonano nella memoria di Mussato e rinascono nella sua pagina non soltanto perché commuovono l'erudito, ma soprattutto perché gli restituiscono la sensazione di un presente torbido, minaccioso ed oscuro, e lo riconducono alla storia attuale, dove la storia del mito sembra incarnarsi nella cupidigia dei Signori, nemici della città.

Questo ci porta a riconoscere che, sul piano tecnico, l'esercizio imitativo di Mussato non si riduce ad un mero recupero archeologico, ma, mosso dagli umori di una civiltà comunale sia pure in declino, il classicismo patetico di Seneca assume, nella interpretazione del padovano, nuove sfumature di significato.

Con l'*Ecerinis* Mussato avviò Seneca a diventare il modello della Rinascenza tragica italiana ed europea; l'*Ecerinis*, infatti, può certamente essere considerata nel suo complesso la prima e più felice imitazione di Seneca.

I 2 La vicenda storica

Ricostruiamo brevemente le vicende storiche di riferimento per *l'Ecerinis*. Si risale al 1208, quando Ezzelino il Monaco aiuta in Verona i Montecchi contro il Podestà Azzo VI d'Este, e alle varie fasi di quella lotta guerreggiata, per avviare allo stabilirsi della Signoria in Verona di Ezzelino, il tiranno, nel 1230, alla cessione a lui di Padova per tradimento dei podestà dei rioni.

La tirannia ventennale di Ezzelino su Padova si condensa nel lamento delle carceri e delle stragi, e ha come punto di partenza l'uccisione degli stessi che gli avevano venduto la città, e come punto d'arrivo il supplizio di Monaldo, capo di una congiura contro di lui.

Rapidamente si viene alla crociata bandita da Alessandro IV e predicata dal suo legato contro il «figlio della perdizione».

I guelfi, in particolare i ferraresi, con gli esuli condotti da Tiso da Camposampiero, e con il sostegno di Venezia, assaltano e liberano Padova, il 20 giugno 1256.

Ezzelino accorre da Mantova, che stava assediando, per una settimana assedia Padova, e visto vano lo sforzo si ritira a Verona, dove fa strage indiscriminatamente di tutti i Padovani in suo potere.

Nel 1258 occupa Brescia con alleati che poi tenta di soppiantare. Tratta segretamente con i nobili di Milano, che gli offrono il dominio a vita della città se la libererà dai Torriani. Martino della Torre gli muove contro, gli ex-alleati di Ezzelino, uniti alle milizie ferraresi, mantovane, padovane, gli tagliano la ritirata.

Ezzelino, ferito in combattimento a un passo dell'Adda e fatto prigioniero, affretta la propria morte (27 sett.- 7 ott. 1259).

L'esercito crociato darà poi l'assalto alla rocca di San Zenone, dove s'è rifugiato suo fratello, l'ambiguo Alberico, e farà strage della sua famiglia e di lui (agosto 1260)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Per una trattazione più ampia delle vicende storiche di Padova vedi gli *Studi ezzeliniani* a c.di G. FASOLI, R. MANSELLI, C.G. MOR, G. ARNALDI, E. RAIMONDI E P. TOSCHI, «Studi storici» fasc. 45-7, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1963. Per ricostruire gli avvenimenti storici e i personaggi che caratterizzarono la Marca Trevigiana nel secolo XIII, dobbiamo affidarci alla lettura delle cronache venete del tempo. In particolare tre sono i documenti storici che si focalizzano intorno alla vicenda ezzeliniana: La *Cronica domini Ecelini de Romano* di GERARDO MAURISIO, vedi edizione *Cronaca Ezzeliniana*, introduzione, traduzione e note di F. FIORESE, prefazione di G. ARNALDI, Vicenza, Neri Pozza, 1986; di Rolandino da Padova, ROLANDINI PATAVINI, *Cronica in factis et circa facta Marchie Trevixane*, (1200 cc.-1262), a cura di A. BONARDI, in RIS, VIII/1, Città di Castello 1905, pp.5-50; e i

Le cronache ezzeliniane formano un *corpus* fin dal 1636, quando furono edite da Felice Osio come corredo dell'editio princeps delle opere di Albertino Mussato, e in particolare della tragedia *Ecerinis* ¹⁶⁰.

Da quel lontano 1636 esse hanno continuato a viaggiare insieme fino alla ristampa muratoriana per la comodità degli storici della Marca Trevigiana.

Ma di certo non furono quelle cronache, scritte interamente in latino, a perpetuare l'immagine fosca del terzo degli Ezzelini.

Contribuì certamente una più tarda compilazione in lingua volgare intitolata *Vita et gesti d'Ezzelino terzo da Romano*, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1543, e ristampata innumerevoli altre volte fino all'edizione in formato tascabile apparsa nella «Collana Veneta» di Matteo Editore (Preganziol 1976) con introduzione di Dante Bravo.

L'immagine di Ezzelino che scaturisce dalle fonti storiche e letterarie è in generale un'immagine di potenza, di valore, il ritratto di un grande personaggio sia nel bene che nel male.

Tanto magnanimo e valoroso nel bene, quanto crudele e terribile nel male; una personalità forte che segnò profondamente la storia della Marca Trevigiana.

cosiddetti Annali di Santa Giustina, *Chronicon Marchiae Tarvisinae et Lombardiae* (AA. 1207-1270), a cura di L. BOTTEGHI, in RIS, VIII/3, Città di Castello, 1913, pp. X-XIII, 3 ss.

¹⁶⁰ La fortuna editoriale della *Cronica domini Ecelini de Romano* ebbe inizio quando Felice Osio la inserì nel corpus di cronache ezzeliniane da lui predisposto per essere pubblicato come corredo all'editio princeps delle opere di Albertino Mussato. Il testo dell'Osio venne poi ripreso, quasi senza modifiche, nelle successive edizioni: dal LEIBNIZ, che, con il titolo *Historia dissidiorum Marchionis Hestensius cum Ecelino de Romano*, la incluse negli *Scriptores rerum Brunsvicensium*, II, Hannoverae 1710; dal GRAEVE, che la inserì nel Tomo VI del *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, Lugduni Batavorum 1722; ed infine dal MURATORI nel tomo VIII del *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani 1726.

1.3 Allusioni a Cangrande

Analizziamo alcune parti dell'*Ecerinis* per capire quanto attuale dovesse essere a quel tempo, e quanto interesse avesse suscitato; e cerchiamo di trovare quei passi in cui l'allusione a Cangrande è più esplicita.

Nel coro che chiude il I atto le allusioni a Cangrande, ai nobili, ai potenti, alla plebe sono evidenti. Cangrande non contento di avere allargato il suo dominio con la conquista di Vicenza, cerca di conquistare anche Padova. Il coro canta¹⁶¹

Ecer. vv. 113-128

Quis vos exagitat furor,
o mortale hominum genus?
Quo vos ambitio vehit?
Quonam scandere pergitis?
Nescitis cupidi nimis
quo discrimine quaeritis
regni culmina lubrici:
diros expetitis metus,
mortis continuas minas:
mors est mixta tyrannidi,
non est morte minor metus.
Ast haec dicere quid valet?
Sic est: sic animus volat;
tunc, cum grandia possidet,
illis non penitus satur;
cor maiora recogitat¹⁶².

E rivolgendosi ai nobili il coro continua:

¹⁶¹ La tragedia è da leggere nell'edizione di da E. FACCIOLO, *Il teatro italiano*, ivi.

¹⁶² «Qual mai furore ti commuove o razza dei mortali? Ove presumi di salire? Quale ambizione ti trasporta? Non essere troppo ingorda. Perché affrontando mille pericoli, cerchi di raggiungere il lubrico soglio? Mal credi: tu non vai in cerca che di paure e di continue minacce di morte; la paura e la morte sono compagne alla tirannide. Ma che vale rammentare queste cose? Tant'è cosiffatto è l'animo umano! Quando possiede un bene, ne vuole uno maggiore, e non è mai sazio». [vv. 113-128].

Ecer. vv. 129-147

Vos in iurgia, nobiles,
atrox invidiae scelus
ardens elicit, inficit ^{6:}
numquam quis patitur parem.
O quam multa potentium
nos et scandala cordibus
plebs vilissima iungimus!
Illos tollimus altius,
hos deponimus infimos:
leges iuraque condimus,
post haec condita scindimus.
Nobis retia tendimus,
mortale auxilium damus,
falsum praesidium sumus.
Haec demum iugulis luunt:
nos secum miseri trahunt,
nos secum cadimus; cadunt.
Sic semper rota volvitur,
durat perpetuum nichil¹⁶³.

Non è improbabile che Mussato con questi versi, prendesse di mira i Carraresi, che volevano divenire i Signori di Padova. Mussato continua alludendo forse alle stragi degli Alticlini e Agolanti:

Ecer. vv. 148-160

En, cur Marchia nobilis
haec Tarvisia sic fremit,
signis undique classicis
clamor bellicus obstrepat,

¹⁶³ «E voi, o nobili, l'atroce, ardente invidia vi trascina nelle contese; non soffrite che nessuno vi sia pari. E noi, plebe vilissima aggiungiamo stimolo ai potenti; alziamo quelli alle stelle. Gettiamo questi nella polvere, facciamo leggi e patti, e poi li disfacciamo, tendiamo reti a noi stessi, diamo aiuti fatali, siamo schermo fallace, e coloro che in noi si fidano ne pagano quindi il fio con la strozza, traendo seco noi pure; essi cadono, e noi cadiamo con essi: così gira la ruota continuamente, e nulla dura». [vv. 129-147].

exardet furor excitus,
gentes e requie trahit,
cives otia deserunt?
Dirum pax peperit nefas.
Bullit sanguinis impetus
et certamina postulat,
partes crimina detegunt,
ferrum poscitur urbibus,
turbat iustitiae forum¹⁶⁴.

Questa era la condizione precisa nella quale si era già trovata, a causa di Ezzelino, la Marca Trevigiana, e nella quale doveva trovarsi ancora poco dopo la pubblicazione dell'*Ecerinis*, con Cangrande.

Nel II atto un Nunzio racconta al coro come Ezzelino abbia, con inganni ed astuzie, sottomesso Verona e come la nobile città di Padova, comprata a prezzo, obbedisca al tiranno. Tra le righe possiamo leggere chiare allusioni anche a Cangrande che, pur detenendo il potere per delega imperiale, cerca di far prevalere i propri interessi su quelli dell'Impero allargando il suo potere su tutta la Marca e cercando alleati tra le varie fazioni in lotta.

Ecer. vv. 205-227

Nova audietis et finem statim.
Iam iam peregi exordia et causas cito
saevae tyrannidis. Ita ut ancipites vices
facileque verti Marchiae vidit statum,
tunc fovit odia Ecerinus, exacuens dolo
partes amicas, litis et causas movet
sedatque motas arbiter dirus latens.
Sic sic repente, ut maior, augmentat statum,
sicque eminentes clanculum calcat viros,
dum restat ipse, magna qui solus potest.

¹⁶⁴ «Ahi perché freme questa nobile Marca Trevigiana? Da ogni parte risuonano trombe guerresche, il ridestato furore infiamma le genti e le trae dai suoi riposi, i cittadini abbandonano i quieti ozi; tal frutto orrendo produsse la pace. Bolle il sangue impetuoso e chiede battaglia, le fazioni commettono apertamente delitti, si chiede il ferro alle città, violata è la giustizia». [vv. 148-160].

Quidnam revolve? Taliter serpens fera
subiit tyrannis, sicque Veronam iugo
dolis et astu traxit Ecerinus suo.
Quid plura? Coepti colligo formam novi.
Eversa terra nobilis pretio iacet
parens tyranno Padua: iam sceptrum tenet,
agens superbas dirus Imperii vices
Ecerinus. Ah quot exitia, populis minax,
promittit atrox! carceres ignes cruces
tormenta mortes exilia diras fames.
Sed, o maleficis digna permittens Deus
supplicia, meriti nobiles primi luunt;
qui vendidere, scelera iam expendunt sua¹⁶⁵.

Parlando di Verona, prima sede di Ezzelino e, quando fu pubblicata la tragedia, di Cangrande, il Nunzio dice:

Ecer.vv. 174-178

O, semper huius Marchiae clades vetus,
Verona, limen hostium et bellis iter,
sedes tyranni; sive sit terrae situs
belli capacis sive tale hominum genus
natura ab ipsa tale producat solum¹⁶⁶.

¹⁶⁵ «Come Ezzelino ebbe visto così ambigue le vicende e facile a sovvertire lo stato della Marca, attizzò gli odi: inimica con l'inganno le fazioni amiche, e suscita cause di contesa, e suscite le spegne, terribile arbitro nascosto. Via via, come maggiore, rapidamente aumenta il suo stato, e gli uomini eminenti di nascosto conculca: finché rimane lui, che solo può le grandi cose. Ma che rimugino? Così serpeggiando subentrò la crudele tirannide, e così con inganni ed astuzia Ezzelino trasse al suo giogo Verona. Che più? Basta poco a dire la nuova impresa. Venduta, travolta, la nobile città forte di Padova giace soggetta al tiranno. Già il feroce tiene lo scettro con il titolo superbo di Vicario imperiale, egli minaccia ai popoli stragi, carceri, roghi, croci, tormenti, morti, esili e fami crudeli. Ma Dio punisce le scelleratezze, e i nobili che vendettero la patria, ne pagano essi per primi la meritata pena!». [vv. 205-227].

¹⁶⁶ «O Verona o antica sciagura di questa Marca, soglia di nemici, via aperta ad ogni guerra, sede del tiranno, o che il tuo sito sia acconcio alla guerra, o che il suolo per se stesso produca tal razza d'uomini» [vv. 174-178].

Allusione a Cangrande più evidente di questa non si potrebbe fare; Mussato è certo che il pubblico alle parole “sede del tiranno” dimenticava per un momento Ezzelino, e pensava a Cangrande. Questo era peraltro l'intendimento del poeta. Il coro chiude quest'atto con un'invocazione a Cristo. Apostrofe che richiama quella di Dante.

Purg. VI vv. 118-120

E, se licito m'è, o sommo Giove,
che fosti in terra per noi crocifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?.

E Mussato:

Ecer. vv. 235-240

Sanguis Abel ad Dominum querelas
pertulit, fratrem perhibens cruentum.
Foeda Gomorrae Sodomaque labes
imbre ⁷ divinam satiavit iram.
Cur modo non sic, moderator aequi,
cernis errores hominum modernos¹⁶⁷?

Il coro continua enumerando le crudeltà commesse da Ezzelino. La durezza con cui le azioni di Ezzelino vengono ricordate, serve a Mussato per rendere ancora vivo e doloroso il ricordo dei supplizi patiti sotto la tirannia ezzeliniana. In questo modo il popolo padovano potrà riconoscere in Cangrande il redivivo tiranno, e combatterlo per non incorrere negli stessi pericoli lasciando che un altro tiranno prenda il potere della Marca:

Ecer. vv. 241-281

Praepotens nostro dominatur aevo

¹⁶⁷ «Perché se udisti il lamento che si levò a te dal sangue di Abele, se punisti col fuoco le sozzure di Sodoma e Gomorra, perché o moderatore del giusto, non guardi agli errori degli uomini presenti?» [vv. 235-240].

saeva tyrannis,
nullam quam mundo memoravit aetas.
Bistonis ⁸ cedit stabuli vetustas
nota seu torvi rabies Procustis,
cedit et pravi feritas Neronis.
Carceres edunt tenebris opacis
morte vivaci gemitus iacentum;
mors famis vinctis sitis et nefandae
donat extremum miseranda finem
saepe petitum.
Plebe cum tota populus subegit
colla, devoti veluti iuveni
victimis sacras veniunt ad aras.
Invenit causas dominus patrandae
caedis in cives sceleratus omnes:
pervigil semper timet, et timetur.
Iura naturae vitiis laborant,
exulat nostris pietas ab oris,
regnat Herinis.
Frater, ut saevo placeat tyranno,
fratris incumbit iugulo cruentus:
proh dolor! patrem rogitat cremandum
natus, ardentes subicitque flammis.
Ille tantorum scelerum superstes
asperans saevas Ecerinus iras,
prolis ut semen pereat futurae,
censet infantum genital recidi,
feminas sectis ululare mammis.
Stratus in cunis chorus innocentum
luget indocto mutilatus ore;
lumen in caecis tenebris requirit
lumine cassus.
Quid Deus tantos pateris furores,
quos soles et non iacularis ignes?
Terra cur non sub pedibus dehiscit,

hic ut infernas subeat tenebras
anguis, humani generis peremptor?
Te Patrem caeli populus redemptus
invocat supplex, iterum relapsus¹⁶⁸.

Il terzo atto termina con il coro più lirico della tragedia. Dopo un breve esordio sulla falsità delle previsioni umane, narra l'inutile tentativo del tiranno di assalire Padova. In pochi versi Mussato riesce a ricreare un quadro di profonda tragicità e desolazione, nel quale troviamo un tiranno che, nonostante tutto, non è ancora soddisfatto della sua vendetta.

Ecer. vv. 432-458

O fallax hominum praemeditatio
eventus dubii sortis et inscia
venturae! instabiles nam variat vices
motus perpetuae continuus rotae.
En atrox Ecerinus citus advolat.
Assuetam Paduam colla iugo dare
infestam reperit, iussaque spernere
vallatam aspiciens, agmine circuit;
ad ripas acies fluminis admovet.
Stat contra series ordine militum
inspectans oculis ora tyrannica;
infandas rabies ausibus exprobrat.
Postquam nulla virum spes Paduae manet,

¹⁶⁸ «Sul nostro tempo domina sovrana cruda tirannide, quale nessuna età ricordò sul mondo. Cede l'antica stalla del Trace, o la famosa rabbia del torvo Procuste, cede perfino l'efferatezza del crudele Nerone. Le carceri inghiottono nelle dense tenebre i gemiti di chi giace vivendo la morte: miseranda morte di fame e di orribile sete offre agli incatenati l'estrema fine spesso invocata. Il popolo con tutta la plebe ha sottoposto i colli, come vanno i votati giovenchi alle are consacrate ai sacrifici. Contro i cittadini tutti trova ragioni di perpetrare stragi lo scellerato signore. Vigilantissimo teme sempre, ed è temuto. I diritti di natura vengono meno, esula la pietà dai nostri lidi, regna l'Erinni. Il fratello, per accondiscendere al tiranno, uccide il fratello, il figlio sottopone con le proprie mani le fiamme al rogo del padre; né ciò bastando all'ira feroce, egli stesso comanda che i fanciulli siano evirati, affinché perisca il seme della prole futura, e che alle donne vengano tagliate le mammelle. Un coro d'innocenti dentro le cune geme mutilato col labbro inesperto, ed accecato cerca la luce nelle tenebre fitte. Perché sopporti, Dio, così grandi follie, e non scagli, come suoli, i tuoi fulmini? Perché non si spalanca la terra sotto i piedi, così che sprofondi nelle tenebre d'Inferno questo drago, distruttore del genere umano? Te, Padre del cielo, il popolo redento, di nuovo caduto, supplice invoca»[vv. 241-281].

retro vertit equum castraque summovet;
Veronam redit iram exacuens suam.
Ad caedes properat concitus impias,
captivos Patavos innocuos fame
caecis carceribus conficit et siti,
et vitas adimit milibus undecim.
Nullis plaustra vehunt agnita corpora:
non natum genetrix, non mulier virum
agnovere suos certave funera:
communes lacrimae desuper omnibus.
Desunt praedia tot busta recondere,
corrumpit sanies aethera desuper.
Spectator queritur iudicii parum,
dum restat Patavum quod reparet genus¹⁶⁹.

Con il quarto atto la tragedia è di per sé conclusa; ma Mussato non è soddisfatto e aggiunge ancora un atto, in cui viene narrato lo sterminio di tutta la famiglia degli Ezzelini.

La tragedia *Ecerinis* vuole essere la tragedia di una stirpe di tiranni. Mussato non si ferma alla figura di Ezzelino, ma narrando lo sterminio di tutta la sua famiglia: di Alberico e di tutti i suoi figli voler assicurarsi la definitiva sconfitta della tirannide in Padova. Inoltre gli avvenimenti narrati nel V atto, in una sola scena, potremmo dire quasi d'un fiato, contribuiscono ancora una volta a creare quella tensione tragica e

¹⁶⁹ «O fallace prevedere degli uomini, ignaro dell'ambiguo esito e della sorte a venire! Poiché tramuta le instabili vicende il moto continuo della perpetua ruota. Ecco rapido vola l'atroce Ezzelino, e trova Padova avvezza un giorno al suo giogo, nemica e sprezzatrice dei suoi comandi. Vuol cingerla d'armi, e spinge i suoi alle rive del fiume. Gli sta contro un'ordinata schiera di soldati che gli fissano gli occhi in faccia. Egli urla, impreca e va sfogando con bestemmie la sua rabbia feroce. Poiché non gli rimane più alcuna speranza di avere la città, volge indietro il cavallo e leva il campo. Torna in fretta a Verona a sfogare la sua ira nelle stragi. Fa morire nelle segrete di fame e di sete i Padovani prigionieri e, per tal modo, toglie la vita a undicimila. I carri trascinano corpi sformati, cui nessuno più ravvisa. La madre più non riconosce il figlio, la moglie il marito: si confondono le lacrime sugli estinti; la terra non basta a coprire tanti cadaveri; il lezzo corrompe l'aria. Mira il tiranno, e si lagna della mite sentenza, mentre rimane ancora chi rinnovi la schiatta padovana» [vv. 432-458].

drammatica risvegliata da ricordi ancora vivi nella mente del popolo padovano. I fatti storici erano ancora troppo recenti, perché egli potesse scostarsi dalla verità, e la sequenza degli eventi assume il tono tragico di una cronaca. La tragedia pertanto, oltre ad un valore poetico, ha anche un valore storico e merita di essere considerata anche come documento di cronaca.

1.4 La struttura della tragedia

L'*Ecerinis* si divide in cinque atti intervallati da cori. Il primo atto è composto da tre scene: nella prima c'è la rivelazione di Adeleita ai figli, la seconda è tutta dedicata alla preghiera di Ezzelino al padre Lucifero, ed è preceduta da una didascalia che descrive la scena contribuendo a dare enfasi all'invocazione.

Il secondo atto è composto da una scena sola e ripropone il dialogo tra il Nunzio, che narra le atrocità commesse dal tiranno, e il coro, che interviene con domande e riflessioni. La scena termina con il secondo coro della tragedia che invoca l'aiuto di Dio per salvare il popolo dalla tirannide.

Il terzo atto è composto da cinque scene. Possiamo considerare questa parte il cuore della tragedia, qui si svolgono gli avvenimenti principali della vicenda. Ezzelino nella prima scena espone il suo piano di conquista al fratello, nelle scene II e III troviamo gli unici due dialoghi della tragedia (Ezzelino e Ziramonte ed Ezzelino e frate Luca). Nelle scene IV e V continua la narrazione della sottomissione della città di Padova, interlocutori di Ezzelino sono i suoi commilitoni ed Ansedisio. La scena V si conclude con il coro che narra la resistenza di Padova ad Ezzelino e la sorte terribile dei Padovani prigionieri.

Il quarto atto è composto da due scene. La prima si riduce ad una dichiarazione di onnipotenza di Ezzelino, che si appresta a conquistare tutte le città Lombarde, rimandando ad altro tempo la sottomissione di Padova. Nella seconda scena un Nunzio narra le ultime battaglie di Ezzelino e la sua morte.

L'ultimo atto, il quinto, è composto da un'unica scena in cui un Nunzio narra la morte di Alberico e di tutta la sua famiglia alla Rocca di San Zenone. Il coro conclude in 14 versi la tragedia con un'esortazione a confidare nella Provvidenza divina.

Nell'*Ecerinis* la narrazione prevale sull'azione, seguendo il modello senecano, le cui tragedie erano scritte per la lettura e non per la scena, Mussato riduce quasi tutto a narrazione, anche le parti più drammatiche vengono risolte con la figura di un Nunzio che narra e con il coro che ascolta e interagisce con domande e sollecitazioni più fittizie che reali.

C'è chi ha fatto il conto di quanti versi spettano alla narrazione dei nunzi, 200, narrazione che però è rotta da considerazioni etiche e da espressioni dell'animo; quanti versi spettano ai lamenti, alle considerazioni, alla esultanza del coro, 160; quanti al dialogo, i restanti 300 circa¹⁷⁰.

Le regole di unità di tempo e di luogo che avevano caratterizzato la tragedia classica sono infrante continuamente. Infatti l'azione si estende almeno per due anni, anche se ci sono accenni a tutta la vita di Ezzelino, Mussato non si ferma alla storia del tiranno, ma continua dopo la sua morte coinvolgendo anche Alberico e la sua famiglia.

La vicenda si svolge in diversi luoghi¹⁷¹, se non sempre rappresentati almeno narrati. Possiamo parlare di indeterminatezza del luogo, è chiaro tuttavia che la rivelazione di Adeleita avviene nelle stanze del palazzo alla Rocca dei da Romano, la parte centrale è da collocare idealmente sotto le mura di Mantova assediata da Ezzelino, tutte le parti affidate al coro e all'incontro del popolo con i nunzi si suppongono in Padova.

Nel I atto Mussato dedica la seconda scena all'invocazione di Ezzelino al padre infernale. Appare qui una didascalia di cinque versi¹⁷²

¹⁷⁰ G. GRÖBER, in *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg, 1886.

¹⁷¹ Dapprima in Verona, poi in Padova, poi di nuovo a Verona, poi a Milano, poi a Soncino ed infine al castello di San Zenone.

¹⁷² *Ecer.* vv. 86-90:

Sic fatus ima parte secessit domus
petens latebras, luce et exclusa caput
tellure pronus sternit in faciem cadens
tunditque solidam dentibus frendens humum
patremque saeva voce Luciferum ciet.

nella quale il poeta descrive con precisione l'azione e il luogo in cui essa si svolge.

Il teatro medievale si serve spesso di didascalie e l'uso del verso anche in queste parti, che potremmo definire accessorie, è dettato dal bisogno di non rompere l'euritmia generale dell'opera.

La divisione della tragedia è determinata dai cori che chiudono i diversi atti, e che cantati o forse danzati, erano considerati anche come intermezzi che davano riposo alla lettura.

Nell'*Ecerinis* la vicenda storica non diviene mai azione scenica, è un dramma che si fa d'avvenimenti e di sentimenti fermi in tipi prefissati, in cui l'elemento epico, morale e civile hanno il predominio.

Quando parla della sua tragedia Mussato allude certamente alla lettura, nella descrizione delle scene infatti non troviamo elementi che presuppongano una rappresentazione teatrale.

Non esiste nessun documento che ci provi che l'*Ecerinis* fu rappresentata. Sappiamo che fu semplicemente letta, ne sono prova la didascalia all'inizio della seconda scena del I atto, di cui abbiamo già detto, un verso dell'*Epistola* I, dove il poeta dice che se Roma non vorrà porlo al fianco dei suoi poeti, egli verrà "letto" almeno nella sua città: «Hac saltem patava tutus in urbe legar», e un altro verso dell'*Epistola* IV, dove dice essere stato decretato, che la sua opera dovesse essere "letta sempre nella sua città...«ut nostra semper in urbe legar».

Inoltre la struttura stessa della tragedia non era adatta alla rappresentazione; due atti solamente, il primo e il terzo, sono veramente drammatici, gli altri non sono che dialoghi tra il Nunzio e il coro. Essa dunque veniva semplicemente letta in teatro con la modulazione del canto.

La suddivisione proposta dai commentatori dell'*Ecerinis* non corrisponde tuttavia alla suddivisione in cinque atti fatta da Mussato.

Probabilmente per esigenze pratiche Guizzardo prima, e Castellano poi, hanno diviso la tragedia in tre libri che a loro volta sono suddivisi in parti.

«così detto si ritirò nella parte più profonda della casa cercando le solitudini prive di luce, e prono al suolo, cadendo sulla faccia, prosterna il capo, e percuote la dura terra digrignando i denti, e con terribile voce chiama il padre suo Lucifero».

Più precisamente possiamo affermare che l'attenzione dei commentatori è focalizzata sugli avvenimenti storici della vicenda di Ezzelino.

Questa suddivisione risulta formata da parti più lunghe e tematicamente continue.

I cori non sono mantenuti in chiusura degli atti, ma inglobati nelle vicende storiche che di volta in volta riportano.

Vengono analizzati i contenuti dei cori in quanto parti della narrazione, ma non viene preso in considerazione il coro come parte strutturale, tipica e a sé stante del genere tragico.

Nella tragedia di Mussato invece la vicenda storica è spezzettata e suddivisa nell'evolversi della vicenda personale del tiranno Ezzelino.

La figura del tiranno domina la scena, e la suddivisione degli atti lascia in sospeso le vicende storiche a vantaggio della vicenda personale, e della analisi psicologica del personaggio Ezzelino.

I cori che rivestono in pieno la loro funzione drammatica, danno enfasi e offrono momenti di stasi e di riflessione lungo tutta la vicenda.

In questo senso il commento di Guizzardo e Castellano, è utile per l'analisi dei contenuti storici e letterari dell'opera mussatiana, ma non riesce a fornirci commenti di carattere strutturale o riferimenti a modelli antichi a cui Mussato avrebbe attinto nella composizione della tragedia.

Nella nostra analisi quindi ci avvarremo dei suggerimenti letterari proposti da tale commento, integrandoli con una analisi comparativa della struttura della tragedia, e un'analisi della ripresa dei classici che ci permetta di avere un quadro ampio delle componenti letterarie sociali e culturali che hanno dato vita alla tragedia *Ecerinis*¹⁷³.

¹⁷³ *Comentum* di Guizzardo edito da L. PADRIN, G. Carducci *Della Ecerinide di A. Mussato* cit., pp. 69-247.

1.5 I personaggi

Nell'*Ecerinis* i personaggi sono il simbolo della vicenda narrata, o i commentatori di questa, come nel caso del coro. Solo in due momenti la scena diventa veramente "drammatica" e i personaggi assumono il reale ruolo di attori del dramma. Mi riferisco alla rivelazione fatta da Adeleita del fosco concepimento di Ezzelino, e al dialogo di frate Luca con Ezzelino.

Non possiamo comunque non riconoscere a Mussato il tentativo di dare un carattere proprio a ciascuno dei protagonisti della tragedia. Attraverso le parole e gli atteggiamenti, egli cerca di renderli reali e di attribuire loro tratti caratteriali che li contraddistinguano.

Il personaggio su cui Mussato si concentra maggiormente è Ezzelino, protagonista della tragedia. Egli è per destinazione il terribile.

Sono giustificati quindi il suo incalzare breve e secco la madre, l'esaltazione della sua origine infernale, l'esagerare nella sua preghiera al padre, in cui si rovescia tutto l'Averno, il sentirsi ereditariamente investito e glorioso di sterminio, la superbia e l'avidità di conquista e di dominio, su tutti, in terra e in inferno, fino alla minaccia contro Dio, e il suo grido di truculento trionfo alla notizia della caduta della testa del capo della congiura.

E giustificati sono i suoi atti più legati all'azione scenica, quando ordina che sia tagliato un piede al soldato che gli annuncia l'incredibile notizia della perdita di Padova, e quando condanna a morte il podestà che non l'ha difesa.

Ma in una così massiccia unità, nel blocco di questa figura del male, si insinuano tratti che non costituiscono psicologia in sviluppo, ma variazioni, sia pur brevi, di comportamento: la scaltrezza nel suggerimento al fratello di fingersi suo nemico, l'ironia per il discorso del frate, la sardonica chiacchierata con lui, l'ansia che lo incrina all'annuncio della perdita di Padova e l'avvilimento e il dubbio quando cerca di confortarsi contro il destino avverso: «quis fata revocet...», sono da considerare solo come momenti isolati e non il segno dell'evoluzione psicologica del personaggio.

Ezzelino, più che un personaggio costruito con una logica interna, risulta essere semplicemente l'incarnazione del male. Proprio per questa riduzione ad una tipologia rigida, seppure solenne, non vi può essere nella figura di Ezzelino, la grandezza di un'energia morale.

Sotto la maschera dell'eroe anche Ezzelino soggiace a quel processo di svalutazione, di deformazione satirica e grottesca che colpisce sempre, agli occhi di un cristiano del Duecento, l'immagine e il destino di schiavo ribelle attribuiti al demonio.

Alla fine del IV atto un Nunzio narra la morte di Ezzelino.

Circondato da ogni parte dai nemici sulla riva dell'Adda, Ezzelino viene ferito da una freccia al piede sinistro; spinge il cavallo fra i flutti e occupa l'altra riva, ma incontra un'altra schiera di nemici; ne uccide parecchi, ma alla fine, vinto, viene catturato. Uno gli colpisce il capo e gli fende il cervello.

Condotta via, rifiuta le cure e il cibo; e così muore fieramente, minaccioso nella fronte crudele «acerque moritur fronte crudeli minax» (v. 518), l'espressione richiama quella già usata dalla madre Adeleita nel descrivere l'aspetto di Ezzelino alla nascita: «cruentus infans, fronte crudeli minax» e chiude, potremmo dire, in modo circolare la vicenda di questo grande personaggio.

Di fronte alla morte del tiranno, anche Mussato si sofferma a valutarne la grandezza e il valore.

Seppur nel male, Ezzelino, vero e unico eroe della opera mussatiana, mostra doti e caratteristiche simili a quelle dei grandi condottieri della storia, e della mitologia classica.

Il tono del racconto si fa quasi epico e le ultime gesta del grande tiranno sono narrate con ammirazione e viva partecipazione.

In questa narrazione Mussato cerca di restituire un volto umano al tiranno, che, cosciente della propria sconfitta si lascia morire cedendo al volere del fato.

Nella tetra solitudine di una prigionia il suo volto sembra accendersi di un colore più umano:

Ecer. vv. 516-520

Abductus inde spernit oblatas dapes
curas salutis atque vitales cibos
acerque moritur fronte crudeli minax
et patris umbras sponte Tartareas subit.

Positum cadaver tumba Suncini tenet¹⁷⁴.

Che sia stato il Turcazzano, come vogliono i Soncinesi, a spaccargli il capo non conta, anche l'anonimia di chi l'ha ferito mortalmente giova a lasciarlo eroicamente solo.

Mentre sulla morte del suo coetaneo imperatore, Federico II, erano subito fiorite leggende, per Ezzelino resta la cronaca di una morte accettata in solitudine. Ma un gesto non è sufficiente per delineare un carattere psicologicamente completo, e riscattare un personaggio dalla sua malvagità.

Albertino cerca di caratterizzare la figura di Ezzelino con componenti umane, cerca cioè di darne un profilo psicologico completo ed approfondito, ma la figura di Ezzelino resta connotata dal male che fa, dall'indole infernale che lo porta ad essere l'incarnazione stessa del Male, e come tale priva di un qualsiasi aspetto umano.

Mussato conferisce realtà e fierezza al suo protagonista che, sprezzando cibi e cure, scende volontario nell'ombra dei regni paterni. Ancora una volta possiamo cogliere in questa descrizione la ciclicità della vicenda ezzeliniana, che iniziata dal diabolico concepimento dei due fratelli, e continuata nella invocazione al padre Lucifero, si conclude con il ritorno di Ezzelino alle profondità della terra.

Mussato costruisce una immagine epica del protagonista della sua tragedia, non analizzato attraverso sottili processi psicologici, ma riproposto nella sua sinistra grandezza.

Questa grandezza terrorizza ed insieme affascina il poeta, che continuamente constata di quale portata siano le conseguenze delle azioni di chi è grande nel male. Non possiamo non essere colpiti da questa ammirazione dell'autore per il suo personaggio.

Potrebbe sorgere il dubbio che questa grandezza sia dovuta all'origine demoniaca di Ezzelino, ma anche Alberico è figlio di Satana, eppure i momenti estremi della sua vita saranno caratterizzati dalla viltà.

Ezzelino invece è un grande, non è mai assalito dal dubbio, anzi è convinto di essere il portatore di una missione di morte per conto di un essere superiore.

¹⁷⁴ *Ecer.* vv. 516-520: «Condotta via, sprezza le mense offerte, le cure salutari e il cibo sufficiente alla vita: e fiero muore, minaccioso nella fronte crudele, e di sua volontà scende alle paterne ombre tartaree. Una tomba di Soncino ne racchiude la spoglia deposta».

Questa consapevolezza scaturisce già nel primo dialogo con il fratello, in cui Ezzelino annuncia i suoi programmi di conquista:

Ecer. vv. 284-289

Sic fata forsan expetunt, quae nos Deus
prohibere curans, esse sic ultro sinit;
nam quisque liber arbiter in actus suos.
Delicta poscunt gentium ultrices manus:
ergo, ministri scismatis mundo dati,
quid plus inanes ducimus frustra moras¹⁷⁵?

Ma è nel dialogo con frate Luca che Ezzelino annuncia in termini inequivocabili la sua missione di vendicatore dei delitti del popolo per conto di un Dio giustiziere che lo permette e lo vuole.

Ecer. vv. 380-397

Me credo mundo, scelera ut ulciscar, datum,
illo iubente. Plurimas quondam dedit
vindex iniquis gentibus clades Deus,
ceteraque meritis debita exitia suis.
Diluvia culices grandines ignes fames,
ne mentiar, Scriptura testatur Vetus.
Dedit et tyrannos urbibus, licuit quibus
sine ordine, sine fine, strictis ensibus
saevire largo sanguine in gentes vage.
Nabuchodonosor, Aegyptius Pharaon, Saul,
proles Philippi gloriosa Macedonis,
hi pervetustae memoriae, nostrae quoque
praelata mundo Caesarum egregia domus,
felicitis unde memoriae exortus Nero,

¹⁷⁵ «Così forse vuole il destino, e Dio non curandosene permette che tutto continui in questo modo: ciascuno infatti è arbitro del suo agire. Le male azioni della gente chiamano mani vendicatrici; dunque noi, venuti al mondo come ministri dello scisma, perché ancora facciamo trascorrere il tempo inutilmente?»[vv. 284-289].

polluere¹⁷⁶ caedibus quot hi mundum suis?
Quantis cruoribus rubuit altum mare,
illis iubentibus? Nec inspector Deus
prohibere voluit, esse sic ultro sinens¹⁷⁶.

Già prima di Mussato anche Rolandino nella sua *Cronica* aveva descritto con ammirazione la morte fiera di Ezzelino.

Un omaggio alla grandezza feroce ed ostinata di Ezzelino è tributato anche da Salimbene quando descrive la diversa morte dei due fratelli «demones»¹⁷⁷.

I due figli del demonio vengono presentati come i due ladroni ai lati di Cristo, con la contrapposizione del buono e del cattivo.

Mussato non accoglie questa versione e fa morire impenitente anche Alberico, ma non di una morte eroica bensì commiserevole. Alberico si comporta da vile e da vile morirà.

Dobbiamo comunque tenere presente che ciò che la tragedia padovana deve descrivere, non è un processo psicologico, come vorrebbe il nostro gusto moderno, bensì una grandiosa catastrofe, fermata simbolicamente in una successione di quadri patetici, di *exempla* atroci e solenni, cui i vuoti del racconto, i salti dell'azione, finiscono col conferire una densità essenziale.

Adeleita, la madre di Ezzelino, nella sua terribile rivelazione è insieme lamentosa ed altera, sgomenta ed appassionata. La certezza della mostruosa concezione di Ezzelino, e l'incertezza invece di quella di Alberico nel suo corpo tormentato dalla prima violenza, contribuiscono ad una sua umanità.

La descrizione che dà di Lucifero richiama le descrizioni popolari che circolavano nel Medioevo. Ma la figura che si concreta dal baleno e dalla nuvola, prende l'aspetto del Minotauro descritto dalle fonti classiche.

¹⁷⁶ «Io credo di essere venuto al mondo per vendicare le opere malvagie. Dio vendicatore colpì con molte stragi i popoli peccatori e con altri flagelli, segno della sua ira, coloro che lo meritavano. Per non mentirti ti porto delle prove: l'antico testamento riporta notizia di diluvi, invasioni di insetti, siccità, carestie. Egli diede anche tiranni alle città e permise che essi, senza leggi, senza una direzione, con la spada in pugno, annientassero i popoli in laghi di sangue. Nabucodonosor, il Faraone d'Egitto, Saul, il glorioso figlio di Filippo il Macedone, solo per citare dai tempi antichi; ma anche nei nostri: la famosa casa dei Cesari da cui nacque Nerone (felice memoria): di quante stragi costoro non colorarono il mondo? Per loro volontà di quanto sangue sparso non rossegiò il mare profondo? Eppure Dio, che vede tutto, non li fermò, lasciando che tutto andasse come voleva» [vv. 380-397].

¹⁷⁷ «Verumtamen in morte Albricus optime fuit contritus, Ilcinus vero numquam est reversus ad Deum, ut verbum Domini impleretur, quia unus assumetur et alter relinquetur» SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. O. Holder-Egger, Lipsia, 1913, p. 368.

Dopo la rivelazione scompare dalla tragedia. Riappare solo nelle parole del figlio ferito a Cassano che nella sua antica ambigua profezia riconosce il luogo della propria fine:

Ecer. vv. 505-506

Heu Caxan Axan Baxan! Hoc letum michi
fatale dixti, mater; hic finem fore¹⁷⁸.

Già Rolandino¹⁷⁹ aveva attribuito ad Adeleita qualità di astrologa, e il Petrarca, ripetendo quel vaticinio, ricorderà come fosse ritenuta donna «alti ingenii consilii que, et, tam astrorum celique studio quam magicis artibus, supra fidem, venturi presciam»¹⁸⁰. La madre aveva predetto a Ezzelino la sua fine a « ...assano». Egli si guardò da Bassano. Fu ferito a Cassano!

Il Medioevo ha molte leggende di profezie analoghe¹⁸¹: per esempio a Silvestro II una testa loquace predice la morte a Gerusalemme, si ammala mortalmente in S. Croce di Gerusalemme; a Federico II gli astrologi predicono la morte in un luogo nominato dal fiore, evita Firenze, muore a Fiorentino; a Cecco d'Ascoli, astrologo, il diavolo predirà la morte tra l'Africa e Campo de' fiori, viene condotto a supplizio a Firenze presso cui scorre l'Africo.

La figura di Alberico rimane nell'ombra per quasi tutta la tragedia. Profondamente turbato dalla rivelazione della madre, non reagisce e solo

¹⁷⁸ «Oh Cassano Assano Bassano! Questo mi dicesti, madre, essere il mio fato di morte: qui dover essere la mia fine» [vv. 505-506].

¹⁷⁹ A. BONARDI, *Rolandino Patavini, Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane* cit.

¹⁸⁰ Petrarca, *Rerum memorandarum* IV.

¹⁸¹ vedi M.T. DAZZI, *Il Mussato Preumanista* cit., Venezia, Neri Pozza, 1964.

dopo le parole di Ezzelino, che lo spronano e lo incitano, decide di assecondare i progetti di conquista del fratello.

Potremmo definire Alberico un personaggio ambiguo. La maggior parte degli storici anche contemporanei ad Ezzelino dubitano che l'inimicizia con il fratello, che durò diciotto anni, fosse solo apparente¹⁸².

Prima della strage dei suoi famigliari lo vediamo atteggiato in una atroce indifferenza. Come se il distacco dagli avvenimenti tragici che si compiono sotto i suoi occhi sia l'unica arma di difesa.

In questo modo il racconto dell'eccidio della sua famiglia, racconto già di per sé drammatico e terribile, assume un tono ancor più tragico, se lo si pensa accompagnato dallo sguardo impassibile di Alberico.

La scena centrale della tragedia, che dovrebbe rappresentare il crinale della ascesa di Ezzelino, è affidata a frate Luca, in cui riconosciamo il beato Belludi.

Mussato avrebbe potuto prendere a modello quel caloroso persuasore che era stato frate Giovanni da Schio.

Frate Giovanni aveva, infatti, bandita una dieta di pace nel 1233 ed era riuscito a farvi partecipare i più fieri avversari, fra cui Ezzelino e il Comune, ancora libero, di Padova. Ma, fatto podestà di Vicenza, fra Giovanni aveva così infierito con stragi di eretici, che Padova l'aveva cacciato e Verona respinto.

Anche il Santo di Padova, Antonio, aveva avuto incontri con Ezzelino. Ma, dato il momento cronologico, data la focosità del frate di Lisbona, che avrebbe potuto determinare uno scontro di alto impegno fra una potenza spirituale e il tiranno, Mussato non avrebbe potuto far perdere la partita a un personaggio della grandezza del Santo.

Gli occorreva un pio francescano, che magari avesse letto Boezio, il quale pronunciasse un discorso mite ed umile, scolasticamente sillogizzante predicatorio, tale da permettere ad Ezzelino il sarcasmo di paralleli sillogismi eretici, arrivando a citare la scrittura. La figura di frate Luca, personaggio umile, pungente, ma rispettoso e che si lascia schernire senza però perdere la propria credibilità, è il miglior interlocutore per Ezzelino.

¹⁸² Alberico, infatti, si era associato ai crociati nel 1256 e poi si era accordato anche con Ezzelino.

Meno qualificati i personaggi che nella tragedia hanno una sola battuta, Ziramonte, fratellastro di Ezzelino, con la freddezza dell'esecutore di giustizia, Ansedisio de' Guidotti, suo nipote, messo da lui podestà in Padova, con la sprezzante laconicità del vinto, i commilitoni con il loro consiglio che s'identifica con la ferocia del principe.

Mussato fa largo impiego del *Nuncius*, che viene a raccontare al popolo i fatti avvenuti fuori scena. Il nunzio di cui si servivano anche gli autori classici nella tragedia, era anche una realtà viva in questi eventi di guerra.

L'autore cerca di caratterizzare di volta in volta questo personaggio, dal modo del racconto, dai sentimenti, i tre nunzi risultano essere così diversi, che veramente sembrano tre personaggi distinti.

Il primo, ansante, agitato, per giungere al racconto della tirannia in Padova, si sofferma prima sulla storia del Comune fin dalla prima origine, per trovare la causa di tanto danno negli odi dei nobili e nell'inconsulto furore della plebe.

Il secondo chiama il popolo ad udire la fine dei mali, e racconta chiaro, rapido, senza enfasi, i movimenti di Ezzelino dopo la perdita di Padova, lo scontro finale e la morte del tiranno.

L'ultimo descrive, colorito, ma insieme pietoso, la terribile strage dei tre figlioletti, delle cinque figlie, della moglie e di Alberico alla rocca di San Zenone.

Quello che credo si possa chiamare veramente "personaggio", il più drammaticamente vivo della tragedia è il popolo padovano, classicamente rappresentato dal coro.

I canti corali seguono un climax che segna la progressiva liberazione di Padova dal tiranno, e da tutti i mali che questi aveva perpetrato contro i Padovani, un lento cammino verso la salvezza voluta dalla Provvidenza divina.

Inizialmente con toni sommessi il coro lamenta la cupidigia di dominio e di tirannia dei signori, le lotte tra le fazioni dei nobili, l'incostanza della plebe e la concitazione innanzi ai preludi di guerra.

Nel secondo atto piange, nel più lirico dei versi, il saffico, le sevizie, il terrore, i tradimenti di familiari, le stragi di donne e bambini, rimprovera Dio di trascurare quanto avviene sulla terra.

Dopo la liberazione di Padova, nel terzo atto, commenta l'instabilità delle sorti umane, la resistenza dei padovani all'assedio, l'atroce vendetta di Ezzelino a Verona sugli undicimila padovani innocenti.

Alla fine del quarto atto, dopo l'annuncio della morte di Ezzelino, il coro esulta con un canto, in strofa saffica, di gioia per la pace recuperata.

Naturalmente, come per i tragedi antichi, e insieme per la stessa adesione di Mussato alla parte popolare, la voce del poeta è nel coro. E se del popolo ripete i sentimenti, le ansie, i lamenti, la gioia, la pietà e persino la ferocia, quando lo fa impaziente agli indugi del racconto, e avido di conoscere gli atteggiamenti delle sue vittime, nell'ultimo coro, alla fine del v atto, sopra quella del popolo, Mussato leva solo la propria voce ammonitrice, nella fiducia di una infallibile superiore giustizia:

Ecer.vv. 616-617

Haec perpetuo durat in aevo
regula iuris. Fidite, iusti¹⁸³.

Tuttavia il vero protagonista della tragedia resta Ezzelino e non il popolo padovano come potrebbe sembrare. La tragedia narra infatti le vicende della casa degli Ezzelini e il popolo padovano, così come lo presenta Mussato è troppo anonimo e troppo sottomesso al male, e alla volontà di Ezzelino, perchè possa essere considerato il protagonista della vicenda:

Ecer.vv. 252-257

Plebe cum tota populus subegit
colla, devoti veluti iuveni
victimis sacras veniunt ad aras.
Invenit causas dominus patrandae
caedis in cives sceleratus omnes:
pervigil semper timet, et timetur¹⁸⁴.

¹⁸³ «Dura perpetua per i secoli questa norma di giustizia. Confidate o giusti.»[vv. 616-617].

¹⁸⁴ «Il popolo e tutta la plebe hanno piegato il collo, sembrano giovenchi consacrati, portati come vittime agli altari. L'atroce padrone trova motivi per continuare le stragi contro tutti i cittadini. Vigilantissimo teme sempre, ed è temuto»[vv. 252.257].

Il suo comportamento si adegua a quello del tiranno, diventa efferato quando può attuare le sue vendette e si accanisce su Alberico e la sua famiglia con una furia quasi disumana.

Il popolo padovano, codardo e sottomesso prima, anonimamente crudele poi, è solo responsabile di aver permesso le azioni del tiranno. Si tratta di un personaggio anonimo, corale, le cui azioni sono viste sempre in rapporto a quelle dei potenti, il cui destino è strettamente legato al loro:

Ecer. vv. 133-145

O quam multa potentium
nos et scandala cordibus
plebs vilissima iungimus!
Illos tollimus altius,
hos deponimus infimos:
leges iuraque condimus,
post haec condita scindimus.
Nobis retia tendimus,
mortale auxilium damus,
falsum praesidium sumus.
Haec demum iugulis luunt:
nos secum miseri trahunt,
nos secum cadimus; cadunt¹⁸⁵.

Solo interpretando così il ruolo del popolo all'interno della tragedia possiamo comprendere e leggere in chiave propagandistica l'opera di Mussato.

Il comportamento e le scelte dei Padovani possono essere determinanti per la salvaguardia della libertà Comunale.

Per l'ascoltatore trecentesco il vero protagonista è sempre e solo Ezzelino. Il che del resto è in accordo con le vedute espresse da Mussato nell'*Epistola* I, per cui il compito della tragedia è di illuminare i «fastigia summa», poiché «fulmina

¹⁸⁵ «Ed anche noi, plebe infima, quante azioni vergognose aggiungiamo a quelle dei potenti! Quelli portiamo alle stelle, questi distruggiamo completamente, facciamo leggi e patti; appena fatti li annulliamo. Tendiamo inganni a noi stessi, diamo aiuti che apportano morte, siamo un baluardo effimero. Essi poi pagano il fio di tutto questo, ma travolgono anche noi nella loro rovina e noi cadiamo con loro che precipitano» [vv. 133-145].

supremas feriunt ingentia turre», tragedia di grandi personaggi, dunque e non di anonime collettività.

Capitolo II

Seneca modello dell'Ecerinis

II.1 Ripresa del modello senecano: stile e temi.

Nella stesura della sua tragedia Mussato riprende lo schema delle tragedie senecane, che prevedeva una suddivisione dell'opera in cinque atti, spesso composti da una sola scena, che si concludevano con il coro.

La ripresa di un modello classico prevede anche la ripresa della lingua nella quale il testo antico è scritto. L'amore per i classici che inizia con il preumanesimo padovano parte proprio dalla volontà di far rivivere quel latino classico che si era perso, o comunque si era evoluto e modificato in una lingua di tipo giuridico-economico.

Il latino che Mussato usa nella sua tragedia è chiaro, facile, colorito, caldo. *L'Ecerinis* è opera non di un faticoso imitatore ma, come dice Zanella¹⁸⁶ «di un uomo che, prestando alla patria l'ingegno come aveva prestato la spada, cantava fatti domestici per rafforzare il cuore dei cittadini».

In Mussato troviamo la volontà di far rivivere la tragedia classica nella sua completezza di struttura e lingua. Il latino gli permette di essere più fedele al modello; e si presta meglio a ricreare un linguaggio tragico che sembra dimenticato. L'uso del latino gli consente inoltre di poter attingere ad una vastissima tradizione tragica classica e gli dá la possibilità di narrare le vicende del Comune padovano con le stesse parole con le quali sono state narrate le gesta dei grandi eroi della mitologia greca e romana!

Lo stile di Mussato riprende quello senecano, in particolare la dizione tesa, enfatica e serrata. La frase deve quasi tutto all'oratoria drammatica di Seneca, poiché ne assimila le cadenze, i temi, ne ricalca la struttura scenografica, e la gravità esasperata. Torna il senario giambico, dopo gli attivi studi di Lovato e del suo scolaro¹⁸⁷, e si sostiene quasi sempre bene, anche se ad ottenere il *numerus* serve spesso la zeppa delle endiadi; la lingua è più sostenuta che nelle Storie e

¹⁸⁶ G. ZANELLA, *Scritti vari su Albertino Mussato*, Firenze, 1877.

¹⁸⁷ L'analisi di Lovato Lovati alla metrica di Seneca si trova autografa in fine al cod. Vat. Lat. 1769 ed è stata edita da F. NOVATI in *Nuovi studi*, cit., p. 192.

attenta al modello, Seneca traspare evidente in diversi punti dell'opera: la struttura dei dialoghi, dei cori, la stringatezza e la liricità che tuttavia non sempre in Mussato hanno esito felicissimo. La lingua ha un tono aspro, fiero, le frasi cadono spesso l'una sull'altra come rigidi blocchi con un ritmo elementare di concisione paratattica¹⁸⁸.

La stilizzazione drammatica dell'*Ecerinis* tende ad una semplicità di gusto oratorio, con un impasto linguistico, sotto la patina classica, tra biblico e medievale.

Nella trama espressiva della tragedia confluisce un'esperienza letteraria di ampio respiro che comprende anche stimoli tratti dalla nuova lingua letteraria volgare. Se un attacco narrativo come "et ecce" richiama, come ha osservato l'Auerbach a proposito di Dante, lo stile sublime della Scrittura¹⁸⁹, i moduli della frase appartengono ad un classicismo epico, prolungabile, a partire da Virgilio e Lucano, sino all'eloquenza patristica e al gusto delle *artes* mediolatine. Tuttavia le immagini e le metafore a cui ricorre Mussato non escono dal repertorio delle scuole.

Ad una spada, per esempio, è attribuito l'atto del «vagari» che si ritrova nei *Pharsalia*; a una «seditio» è riferito il «serpere», che si legge già in Virgilio; di un soldato si dice che «effulminat ensem» forse su modello di un «effulgare» staziano.

L'imitazione virgiliana è sottolineata dalla coincidenza sistematica delle trame descrittive¹⁹⁰:

Ecer. vv. 571-574

Et ecce, thalamo rapta de summo, feris
abstracta turbis, uxor Albrici venit,
caelo refusis lumina intendens comis:
strictus revinctas funis arcebat manus¹⁹¹.

¹⁸⁸ Sul latino di Mussato vedi R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, II, Firenze, 1914; e M. DAZZI, *Il Mussato storico* cit.

¹⁸⁹ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Utet, 1956. L'attacco narrativo "et ecce" si trova anche in cronisti come Rolandino. Qualche secolo dopo un umanista, Filippo Beroaldo, spiegherà che questa «particula», che egli rintraccia in Apuleio, «significat aliquod malum repentinum insperatumque».

¹⁹⁰ Tutte le citazioni con traduzione dell'*Ecerinis* sono tratte da E. FACCIOLO, *Il teatro italiano dalle origini al Quattrocento*, Tomo, I, Torino, Einaudi, 1975.

Aen II, vv. 403-406

Ecce trahebatur passis Priameia virgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
lumina, nam teneras arcebant vincula palmas¹⁹².

All' «ecce» virgiliano corrisponde «Et ecce» di Mussato; al «Trahebatur» di Virgilio l'«abstracta...venit» di Mussato che rende esplicito il tema dell'orrore con «feris turbis»; al «Ad caelum tendens ardentia lumina» corrisponde il «caelo lumina intendens» di Mussato. La rimozione di «ardentia» così ricco di patetici sottintesi è testimonianza del processo riduttivo che Mussato compie rispetto ai modelli classici.

Ma è soprattutto da Seneca che Mussato trae la maggior parte dei suoi stilemi, eccone alcuni esempi¹⁹³.

Ecer. v. 5: «Infausta parens».

Suppl. Ad Phoen. v. 157: «Adsum infausta parens».

Ecer. v. 17: «Pavet animus advenit horror et membra occupat».

Agam. v. 5: «Inhorret animus et pavor membra excutit».

Ecer. v. 27: «Id pande otius».

Thyest. v. 640: «Effare ocus».

Ecer. vv. 30-32: «Et ecce ab imo terra mugitum dedit/crepissetut centrum et foret apertum Chaos,/altumque resonuit celum vice».

Thyest. vv. 262-4: «Imo mugit e fundo solum;/tonat dies serenus ac totis domus/ut fracta crepuit».

¹⁹¹ *Ecer.* vv. 571-574: «Ed ecco, strappata al sommo talamo, trascinata da fiere turbe, la moglie di Alberico viene, con gli occhi rivolti al cielo e le chiome sciolte. Una stretta fune le stringeva, legate dietro, le mani».

¹⁹² *Aen* II, vv. 403-406: «Ecco la vergine priamea Cassandra coi capelli sparsi veniva trascinata dal tempio e dal sacrario di Minerva, alzando invano al cielo gli occhi ardenti, gli occhi, poiché legami serravano le tenere mani».

¹⁹³ Tutte le citazioni con traduzione delle tragedie di Seneca sono tratte da *Seneca, Teatro*, a c. di G. VIANISINO, Classici Greci e Latini, Milano, Mondadori, 2000.

Oedip. v. 572: «Rumpitur caecum Chaos».

Ecer. v. 56: «Quos egi abinde tunc gravida menses decem».

Phoen. vv. 535-6: «Per decem mensium graves/uteri labores».

Ecer. vv. 68-9: «Semper medullas ussit etneus calor,/viscera malignus abinde torsit spiritus».

Hipp. vv. 640-3: «Pectus insanum vapor/amorque torret: intimas saevus vorat/penitus medullas, atque per venas meas/visceribus ignis mersus et venis latens».

Med. v. 818: «Imas urat serpens/flamma medullas».

Ecer. vv. 70-1: «Nec nostra curis pectora absolvit sopor./Cum me vigilia vana, seu somni quies».

Hipp. v. 100: «Ne me quies nocturna, non altus sopo solvere curis».

Ecer. v. 86: «Sic fatus ima parte secessit domus».

Thyest. v. 650: «Arcana in imo regia secessu patet».

Ecer. v. 113: «Quis vos exagitat furor?».

Thyest. v. 339: «Quis vos exagitat furor».

Phoen. v. 527: «Quis tenet mentem furor?».

Ecer. v. 123: «Non est morte minor metus».

Thyest. v. 572: «Peiora est bello timor ipse belli».

Ecer. v. 217: «Dolis et astu».

Troad. v. 753: «Dolis et astu».

Ecer. vv. 222-24: «Ah, quot exilia, populis minax/promittit atrox! Carceres ignes cruces/tormenta mortes exilia diras fames».

Ecer. v. 247: «Carceres edunt tenebris opacis».

Ecer. v. 249: «Mors famis vinctis sitis et nefande».

Troad. vv. 583-86: «Propone flammis vulnera et diras mali/ doloris artes, et famem et saevam sitim./ variasque pestes undique et ferum inditum/ visceribus ustis, carceri caeci lucem».

Ecer. vv. 261-62: «Frater.../fratris incumbit iugulo».

Phoen. v. 355: «Frater in fratrem ruat».

Ecer. v. 328: «Ferro tuenda civitas nostro vacat».

Herc. fur. vv. 342-44: «Omnis in ferro est salus;/Quod civibus tenere te invitis scias,/strictus tuetur ensis».

Ecer. vv. 338-39: «...parce, da fandi locum/annue perumper obsecro ut tutus loquar».

Herc. fur. v. 360: «Facilis mea/parumper aure verba patienti excipe».

Ecer. v. 369: «Ergo quid segnis facit?».

Phoen. v. 47: «Quid segnis traho?».

Ecer. v. 409: «Undante fumo».

Troad. v. 20: «Undante fumo».

Ecer. v. 455: «Desunt predia tot busta recondere».

Oedip. v. 68: «Deest terra tumulis».

Ecer. v. 535: «Annuat votis deus ut petitis».

Oedip. v. 205: «Adest petitus omnibus votis Creon».

Ecer. v. 613: «Stetitque titubans truncus ad casum diu».

Thyest. vv. 724-25: «Educto stetit ferro cadaver; cumque dubitasset diu/ hac parte an illa caderet».¹⁹⁴

Nell'*Ecerinis* non c'è posto per il linguaggio manieristico e per le sfumature morbide. In tutta la tragedia non si incontra che un diminutivo in funzione patetica: «tenellus» riferito al figlioletto di Alberico di cui viene fatto scempio, mentre è sintomatico che nel ritratto notturno della moglie di Alberico, ricalcato su quello della Cassandra virgiliana, scompaia il contrappunto dei «vincula» e delle «tenerae palmae», e rimanga soltanto una realtà nuda, quasi impassibile «strinctas revinctas funis acerbant manus».

Del resto, rispetto al genere tragico, la concentrazione dei toni conta evidentemente, per Mussato, più del chiaroscuro sentimentale e del colorito romanzesco.

¹⁹⁴ Vedi anche BOSOPPI, *Albertino Mussato* cit., 1997.

Per questo motivo la scena dell'eccidio ordinato da Ezzelino, che nel racconto dell'*Epistola* v aveva avuto uno svolgimento lirico, vasto e commosso, chiudendosi con un motivo di campane di mesta suggestione:

Ep. V, vv. 20-30

Vagitus infantum et femineos ululatus
Uberibus sectis et caesa virilia quis non,
viderit ad vetitas in saecula postera proles?
Arcta viros perimunt, cogunt ergastula matres
praeservare suos matura ad funera foetus.
Urbis erat facies lituum nisi stridor et ignis
et ferrum et gemitus et testis crimen iniqui,
et campana loquax spectandae conona morti.

nel momento in cui viene ripreso nella tragedia, perde la sua ampiezza per convergere tutto nella verità atroce della tortura, nell'angoscia di un mondo offeso, con un crescendo di eloquenza patetica, che può giungere fino alle antitesi dell'ornato "difficilis":

Ecer. vv. 265-270

Ille tantorum scelerum superstes
asperans saevus Ecerinus iras,
prolis ut semen pereat futurae,
censet infantum genital recidi,
feminas sectis ululare mammis.
Stratus in cunis chorus innocentum
luget indocto remutilatus ore;
lumen in caecis tenebris requirit
lumine cassus.

Dalla descrizione di un paesaggio si passa ad un primo piano angosciante dominato da un volto senza luce¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Per ulteriori approfondimenti rimando alla recente opera di J.F. CHEVALIER, *Albertino Mussato, Ecérinide, épître métriques sur la poésie, songe*, in *Les classiques de l'Humanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Caratteristica delle tragedie senecane, che evidentemente non prevedevano alcuna rappresentazione, è il prevalere delle parti descrittive e soprattutto narrative, sull'azione.

Anche nell'*Ecerinis* la parte narrativa è maggiore rispetto a quella drammatica.

I punti salienti della vicenda sono narrati, e le parti drammatiche sono riservate più alla caratterizzazione dei personaggi che non allo svolgimento della vicenda.

Per questo aspetto oltre a Seneca ha influito sullo stile mussatiano la lunga tradizione storiografica delle cronache ezzeliniane.

Nelle tragedie classiche il coro partecipava attivamente all'azione rappresentata rivestendo i panni di un personaggio collettivo, il popolo di una città, i soldati, un gruppo di donne etc., a seconda della trama.

Lentamente la sua funzione andò evolvendosi sempre più nella direzione di una voce fuori campo, che forniva un commento o una riflessione sulla vicenda rappresentata. Generalmente la voce dell'autore del dramma trovava proprio in queste parti corali lo spazio per esprimere le proprie idee e rendere esplicite le proprie riflessioni poetiche e morali.

Così anche in Seneca il pensiero stoico e le riflessioni di carattere morale, già espresse in prosa nelle lettere a Lucilio, trovano forma lirica nei cori delle sue tragedie.

Nell' *Ecerinis* il coro mantiene questa funzione di voce fuori campo e, non partecipando direttamente all'azione, commenta e sollecita i personaggi con domande e riflessioni di carattere morale.

In particolare suggerisce temi e riflessioni che mettono in correlazione la vicenda narrata con la situazione politica contemporanea. Nel coro finale dell'opera anche Mussato si riserva un posto per esprimere il suo ammonimento e il suo giudizio sui fatti narrati.

Nell'*Ecerinis* il richiamo ai cori senecani diventa esplicito nell'uso dello stesso metro usato da Seneca.

Il primo coro dell'atto I dell'*Ecerinis*, per esempio, riprende il metro del secondo coro del *Tieste* e anche un verso: «Quis vos exagitat furor?» (v. 339 *Tieste* e v. 114 *Ecerinis*).

Nel *Tieste* la domanda è rivolta ad Atreo e Tieste che continuano a farsi la guerra con azioni cruente, mentre nell'*Ecerinis* è rivolta in generale agli uomini che si fanno prendere dalla sete di potere.

*Ecer.*vv. 113-119

Quis vos exagitat furor,
o mortale hominum genus?
Quo vos ambitio vehit?
Quonam scandere pergitis?
Nescitis cupidi nimis
quo discrimine quaeritis
regni culmina lubrici¹⁹⁶.

Thyest vv. 339-343

Quis vos exagitat furor,
alternis dare sanguinem
et sceptrum scelere aggredi?
nescitis , cupidi arcium,
regnum quo iaceat loco¹⁹⁷.

La cupidigia di potere rende ciechi ai pericoli, e non fa vedere l'instabilità e la caducità del potere terreno.

In Mussato l'accento è posto su *lubrici* l'insicurezza del potere, in Seneca questa idea è resa con la contrapposizione tra l'alto delle rocche dei tiranni, a cui i due protagonisti ambiscono, e la realtà del luogo basso in cui si trova il regno.

Il coro del *Tieste* continua descrivendo l'ideale di re secondo la filosofia stoica, colui che non si lascia influenzare né dai beni terreni né dal voto o il consenso del popolo, ma che solo riesce a liberarsi dalle passioni e governare con saggezza e tranquillità.

¹⁹⁶ *Ecer.* vv. 113-119: «Quale furore vi agita stripe mortale degli uomini? A che vi trae superbia? Dove volete ascendere? Troppo avidi, ignorate con quale rischio ambite le altezze di un malsicuro regno».

¹⁹⁷ *Thyest.* vv. 342-343: « Che furore agita voi a che versiate sangue in sequenza alterna e vi impadroniate dello scettro con il delitto? voi non sapete (desiderosi come siete di occupare le rocche alte dei tiranni) in luogo quanto basso giaccia [in realtà] il regno».

Al vv. 351-352 del *Tieste* troviamo il riferimento al popolo «et numquam stabilis favor/vulgi praecipitis movet», che ripreso in Mussato viene sviluppato nell' *Ecerinis* .

*Ecer.*vv. 133-145

O quam multa potentium
nos et scandala cordibus
plebs vilissima iungimus!
Illos tollimus altios,
hos deponimus infimos:
leges iuraque condimus,
post haec condita scindimus.
Nobis retia tendimus,
mortale auxilium damus,
falsum preasidium sumus.
Haec demum iugulis luunt:
nos secum miseri trahunt,
nos secum cadimus; cadunt¹⁹⁸.

Mussato pone l'accento sulla responsabilità del popolo nella ascesa del tiranno, questo perchè il popolo padovano si ricordi che dare i suoi favori a Cangrande può costargli una seconda tirannide!

L'accento posto sulla responsabilità popolare nella scelta del governo del Comune manca ovviamente in Seneca, dove però il favore popolare è letto come un evento dell'alterna Fortuna che, ora innalza, ora abbatte i potenti al potere.

Mussato riprende il tema della Fortuna nei versi successivi, *Ecerinis* vv. 146-147: «Sic semper rota volvitur,/ durat perpetuum nichil/», nei quali sembra chiudere drammaticamente e con tono enfatico la riflessione sull'origine del potere.

¹⁹⁸ *Ecer.* vv. 133-145: «E noi, plebe vilissima quanti e quali orridi esempi aggiungiamo alle brame dei potenti! Quelli leviamo più in alto, questi deponiamo tra gli infimi; fabbrichiamo leggi e patti, e appena fatti li stracciamo. A noi stessi tendiamo le reti, diamo aiuto mortale, siamo ingannevole presidio. Questo infine essi scontano, miseri, con le gole: ci traggono con sé: cadiamo con loro; cadono».

L'ultimo coro dell'*Ecerinis* riprende il metro e il numero di versi dell'ultimo coro dell'*Ercole Oeteo*.

Nel prologo dell'*Agamennone* vv. 28-36, ritroviamo l'eco dello stupro osceno che dà luogo ad una funesta genitura.

In questi versi lo spettro di Tieste rivela che, per espiare la morte dei figli che il fratello gli aveva fatto divorare, deve generare nuova prole capace di orrori, e per fare questo aveva violato sua figlia, unica superstite.

Tieste si macchia di un'azione infame, tuttavia la gravità del suo gesto viene attutita dall'intervento del divino.

Nella tragedia classica gli dei guidano sempre le azioni dell'uomo, e Tieste agisce assecondando il Fato, il termine Fortuna domina, infatti, il primo verso «Fortuna... iubet».

Agam. vv. 28-36

nec hactenus Fortuna maculavit patrem,
sed maius aliud ausa commisso scelus
natae nefandos petere concubitus iubet.
non pavidus hausit dicta, sed cepi nefas:
ergo, ut per omnis liberos irem parens,
coacta fatis nata fert uterum gravem,
me patre dignum. versa natura est retro:
avo parentem, pro nefas, patri virum,
natis nepotes miscui – nocti diem¹⁹⁹.

Anche Adeleita nell'*Ecerinis*, ricordando il funesto concepimento di Ezzelino, racconta dell'intervento di una forza soprannaturale, che in questo caso è il demonio:

Ecer. vv. 51-59.

¹⁹⁹ *Agam.* vv. 28-36: «E la Fortuna non mi ha insozzato nella mia funzione di padre solo fin qui, ma osando delitto più grande di quello già commesso, mi comanda di cercare l'infame coito con mia figlia. Senza restarne impaurito, io quel responso me lo sono bevuto, anzi, sono riuscito a ben contenere dentro di me [impavido] la nefandezza! Perchè divorassi e possedessi tutti i miei figli (io che li avevo generati!) Costretta dalla volontà [dell'oracolo] del destino ecco dunque che mia figlia porta nel grembo violato un frutto del mio amplesso e un frutto degno di me! Le leggi del sangue sono state sconvolte: ho confuso insieme il padre e l'avo – o sacrilegio!, il marito e il padre., i nipoti e i figli..., il giorno e la notte».

Sed heu recepta pertinax nimium Venus
incaluit intus viscera exagitans statim;
onusque sensit terribile venter tui,
Ecerine, digna veraque propago patris.
Testor supernum numen adversum michi:
quos egi abinde tunc gravida menses decem,
lacrimae fuere angustiae gemitus dolor;
interna gessit bella visceribus furor.
Nec monstruoso, nate, sine partu venis²⁰⁰.

Adeleita è vittima di un'azione operata dal demonio che con l'inganno l'ha resa complice di un'azione nefanda.

Manca la passiva accettazione di un destino voluto dalla divinità. Adeleita viene tratta in inganno, tuttavia resta l'artefice volontaria dell'azione compiuta.

Come la mostruosa generazione di Ezzelino doveva servire al demonio per accumulare orrori sulla terra, così l'incesto doveva servire a Tieste per conseguire la vendetta tramite Egisto.

I due passi si corrispondono per tema e per tensione tragica. Ezzelino fiero dell'atroce rivelazione esclama:

Ecer. vv. 82-85.

Erimus paterno iudices digni foro,
si vendicemus operibus regnum patris,
cui bella mortes exitia fraudes doli
perditio et omnis generis humani placent²⁰¹.

Così l'ombra di Tieste:

²⁰⁰ *Ecer. vv.51-59*: «Ma la troppo pertinace Venere accolta si scaldò dentro, subito esagitando le viscere e il ventre sentì tosto il peso terribile di te, Ezzelino degno e vero figlio di un simile padre! Prendo a testimone il nume supremo a me avverso: quei nove mesi che da allora gravida trascorsi, lacrime furono, ansie, gemiti, dolore. Un furore portò intime guerre alle viscere. E un parto mostruoso, o figlio, ti diede alla luce».

²⁰¹ *Ecer. vv. 82-85*: «Saremo giudici degni del paterno tribunale se ci guadagneremo con le opere il suo regno: ché guerre egli ama, morti, e frodi, e inganni, e del genere umano la rovina».

Agam. vv. 44-49

iam iam natabit sanguine alterno domus:
enses, securem, tela, divisum gravi
ictu bipennis regium video caput;
iam scelera prope sunt, iam dolus, caedes, cruor–
parantur epulae, causa natalis tui,
Aegisthe, venit– quid pudor vultus gravat²⁰²?

Inoltre Ezzelino, nell'invocazione al suo diabolico padre, affianca al rinnegamento di Cristo l'appello alle Furie, così anche nella prima scena del *Tieste*, affine a quella dell'*Agamemnon*, è una delle Furie a guidare nella reggia degli Atridi l'ombra di Tantalo perchè vi faccia scoppiare tutti gli orrori.

L'insieme delle enormità che esce dalla bocca di Tantalo corrisponde a ciò che, nella sua diabolica esaltazione, dice Ezzelino.

Ecer. vv. 91-112

Depulse ab astris, mane iam lucens polis,
pater superbe, triste qui regnum tenes
chaos profundi, cuius imperio luunt
delicta manes, excipe ex imo specu,
Vulcane, dignas supplicis gnati preces:
te certa et indubitata progenies vocat.
Potiare me; experiare, si quicquam potest
insita voluntas pectori flagrans meo.
Paludis atrae lividam testor Stigem,
Christum negavi semper exosum michi
odique semper nomen inimicum Crucis.
Assint ministrae facinorum comites michi:
suadeat Alecto scelera, Thesiphone explicet,

²⁰² *Agam.* vv. 44-49: «Fra poco la casa gronderà del sangue sparso in espiazione dell'altro ramo della stirpe! Già scorgo spade, scuri, dardi. E il capo del re staccato dal tremendo colpo del biperne; il delitto si approssima; ecco di nuovo l'inganno, l'assassinio, il sangue che scorre: un nuovo banchetto è preparato! Ora si sta per palesare il motivo della tua nascita, Egisto. Perchè la vergogna appesantisce i tuoi occhi?».

Megaera in actus saeva prorumpat truces,
faveatque coeptis diva Persephone meis.
Ingenia praedae quisque sollicitus paret,
nec inferorum spiritus quisquam vacet;
animos ad iras odia et invidias citent.
Equis cruenti detur officium michi:
ipse executor finiam lites merus:
nullis tremescet sceleribus fidens manus.
Annue, Sathan, et filium talem proba²⁰³.

Thyeste vv. 83-100

FUR. Ante perturba domum
inferque tecum proelia et ferri malum
regibus amorem: concute insano ferum
pectus tumultu.
TANT. Me pati poenas decet,
non esse poenam: mittor ut dirus vapor
tellure rupta vel gravem populis luem
sparsura pestis? ducam in horrendum nefas
avus nepotes? – magne divorum parens
nosterque, quamvis pudeat, ingenti licet
taxata poena lingua crucietur loquax,
nec hoc tacebo: moneo, ne sacra manus
violata caede neve furiali malo
aspergite aras. stabo et arcebo scelus–
quid ora terres verbere et tortos ferox
minaris angues? quid famem infixam intimis

²⁰³ *Ecer.* vv. 91-112: «O tu, cacciato dagli astri, che già di mattina splendi all'orizzonte, padre superbo, che reggi il fosco regno del caos profondo, al cui imperio scontano i delitti le ombre, accogli dal più profondo abisso, o Vulcano, le degne preghiere del tuo supplice figlio la tua certa e indubitata prole ti chiama. Prendi possesso di me, prova se qualche cosa può l'insita volontà che mi arde in petto. Lo giuro per il livido Stige della nera palude, negai sempre Cristo a me avverso e sempre odiai il nome nemico della Croce. Mi siano presenti e compagne le ministre dei delitti: Aletto ispiri i misfatti, Tesifone li definisca, Megera impietosa nei truci atti prorompa, e alle imprese dia il suo favore la divina Persefone. Ciascuno spirito degli inferi aguzzi scaltro l'ingegno per rapina, né alcuno manchi. Gli odi eccitino gli animi alle ire, ai livori: a me sia dato il compito di spada sanguinosa: io schietto esecutore definirò le liti: sicura la mano non tremerà davanti ad alcun delitto. Annuisci, Satana, e tale figlio approva».

agitas medullis? flagrat incensum siti
cor et perustis flamma visceribus micat.
sequor²⁰⁴.

Mussato per narrare la sorte toccata alla moglie di Alberico e alle sue figlie riprende il quadro della morte di Polissena offerto da Seneca nelle *Troades*.

In Seneca il primo verso è dominato dalla parola «fata» che rimanda esplicitamente alla divinità e al sacrificio imposto all'uomo.

In Mussato l'eccidio è compiuto dall'uomo, le espressioni «rapta» e «feris abstracta turbis» richiamano con forza la volontà e la decisione con cui il popolo ha compiuto quelle azioni, e si contrappongono alle espressioni senecane «cultu solent» e «sic rite dabitur» che suggeriscono invece un'idea di triste rassegnazione.

Troad. vv. 360-370

CALC. Dant fata Danaïs quo solent pretio viam:
mactanda virgo est Thessali busto ducis,
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesue vel Mycenaeae nurus,
Pyrrhus parenti coniugem tradat suo:
sic rite dabitur. Non tamen nostras tenet
haec una puppes causa: nobilior tuo,
Polyxene, cruore debetur cruor.
Quem fata quaerunt, turre de summa cadat
Priami nepos Hectoreus et letum oppetat.

²⁰⁴ *Thyeste* vv. 83-100: «Furia – Prima sconvolgi questa casa, portaci dentro assieme a te combattimenti, amore della spada rovinoso per i due re: scuoti con pazzo tumulto, metti il disordine nel loro petto feroce. Ombra – Alla dignità mia castighi conviene subirli, non essere io [personificazione del] castigo. Dunque, vengo mandato io come miasmo apportatore di morte esalato attraverso la terra spaccatasi [per farmi salire], oppure come peste che fra tutte le genti dovrà spargere pesante contagio? Condurrò a commettere una nefandezza orrenda, io, loro nonno, i nipoti miei? O grande Genitore degli dei (e pur anche mio, sebbene tu te ne vergogni!), anche se la lingua mia troppo loquace, condannata a subire una grande pena, già viene torturata, neppure questo io tacerò: vi avverto, non sporcate le vostre mani di un assassinio la cui maledizione ricadrà su altri, non cospargete gli altari del sangue di un delitto voluto dalle Furie. Mi ergerò contro io, impedirò il delitto – perché spaventati la mia testa con la tua frustra, perché porti feroce come minaccia i tuoi serpenti aggrovigliati? Perché metti in movimento la mia fame, che sta confitta nel profondo delle midolla? Brucia acceso di sete il mio cuore, una fiamma guizza attraverso le viscere divorate dal fuoco. Esegui [il tuo ordine]».

Tum mille velis impleat classis freta.²⁰⁵

Ecer. vv. 571-577

Et ecce, thalamo rapta de summo, feris
abstracta turbis, uxor Albrici venit,
caelo refusis lumina intendens comis:
strictus revinctas funis arcebat manus.
Abinde quinque virgines tractae simul
ante ora patrum crinibus fuis erant,
devota proles ignibus²⁰⁶.

La scena dell'uccisione di Alberico, invece, riconduce a quella di Megara da parte del marito nell'*Ercules Furens*, in cui anche nel modello senecano è la volontà dell'uomo ad agire.

Herc. fur. vv. 1022-1031

AMPH. Pavefactus infans igneo vultu patris
perit ante vulnus; spiritum eripuit timor.
In coniugem nunc clava libratur gravis;
perfregit ossa, corpori trunco caput
abest nec usquam est. Cernere hoc audes, nimis
vivax senectus? Si piget luctus, habes
mortem paratam: pectus in tela indue
vel stipitem istuc caede nostrorum inlitum
converte. Falsum ac nomini turpem tuo
remove parentem, ne tuae laudi obstrepat²⁰⁷.

²⁰⁵ *Troad.* vv. 360-370: «Il destino accorda ai Danai il passaggio delle navi al solito prezzo: devono immolare una vergine sulla tomba del condottiero tessalo é nell'uso nuziale dei Tessalonicesi, Miceneie Ionii, e Pirro secondo il rito deve condurre a suo padre la sua sposa: così il dono sarà conforme al rito. Ma non è il solo motivo che trattiene le nostre navi: un sangue più illustre le trattiene, o Polissena, ed è ancora da versare: il destino esige che dall'alto di una torre precipiti il nipote di Priamo, figlio di Ettore e che muoia. Allora la nostra flotta potrà veleggiare sul mare».

²⁰⁶ *Ecer.* vv. 571-577: «Ed ecco, strappata al sommo thalamo, trascinata da fiere turbe, la moglie di Alberico viene, con gli occhi rivolti al cielo e le chiome sciolte. Una stretta fune le stringeva, legate dietro, le mani. Tratte insieme di là le cinque fanciulle, erano innanzi agli occhi dei genitori con i capelli scarmigliati, prole destinata al rogo».

Ecer. vv. 607-615

Tum plura stantem tela certatim virum
petiere: pressit unus in dextrum latus
gladium, sinistra parte qui fixus patet;
per utrumque vulnus largus effluxit cruor:
effulminat spatulas alius ensem tenus.
Cervice caesa, murmurat labens caput,
stetitque titubans truncus ad casum diu,
donec minutim membra dispersit frequens
vulgus, per avidos illa distribuens canes²⁰⁸.

Nella descrizione del demonio Mussato ha preso come modello la descrizione dell'immagine del toro marino presente nel IV atto della *Phaedra*. Il confronto dei due passi mostra che, nel suo rifacimento, Mussato segue un gusto meno elegante.

Il quadro di Seneca è un pezzo famoso, una raffinata immagine pittorica che attinge a trionfanti evidenze sensuali nello spettacolo orrido e sontuoso ad un tempo dei «caerulea colla», del «alta iuba», della «viridans frons».

Di questo fasto naturalistico l'*Ecerinis* conserva solo una traccia con un primo piano lento ed angoscioso, creando una atmosfera di luci rosse, di forme gigantesche, più vicina forse all'atmosfera diabolica dell'*Inferno* dantesco e alle immagini demoniache ricorrenti nella sacra rappresentazione e nell'arte popolare di ispirazione cristiana.

Leggiamo la descrizione di Mussato.

²⁰⁷ *Herc. fur.* vv. 1022-1031: «Il bimbo terrorizzato dal volto acceso d'ira del padre, muore prima di essere colpito, il terrore fa rendere l'anima. Subito brandisce la pesante clava contro la moglie; le fracassa le ossa, la testa staccata dal tronco mutilato. Hai il coraggio di guardare questo spettacolo, o mia vecchiaia che non ha ancora visto troppo? Se non vuoi subire questo lutto, hai una morte preparata: gettati contro i suoi colpi e attira verso di te questa clava macchiata del sangue dei tuoi. Uccidi un padre che disonora il tuo nome, per paura che i loro lamenti disturbino il tuo glorioso trionfo».

²⁰⁸ *Ecer.* vv. 607-615: «Allora molti dardi a gara furono scagliati su lui dritto in piedi. Gli ficcò uno nel fianco destro la spada, che infissa compare dalla parte sinistra. Da entrambe le ferite uscì a fiotti il sangue. Gli fulmina un altro la spada giù per le spalle. Recisa la nuca, mormora piegandosi il capo. E a lungo stette vacillando il corpo prima di cadere. Fin che il volgo in folla disperse a brando a brando le membra, distribuendole ad avidi cani».

Ecer. vv. 40-46

Haud tauro minor
Hirsuta aduncis cornibus cervix riget,
setis coronant hispidis illum iubae:
sanguinea binis orbibus manat lues,
ignemque nares flatibus crebris vomunt:
favilla, patulis auribus surgens, salit
ab ore; spirans os quoque eructat levem
flammam, perennis lambit et barbam focus²⁰⁹.

Il quadro di Seneca è più pittorico e solenne:

Phaedra vv. 1035-1049

NUNZ. Nos quassat tremor.
Quis habitus illi corporis vastis fuit!
Caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte viridanti iubam;
stant hispidae auris, orbibus varius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam vomunt
oculi, hinc relucet caerulea insignes nota;
optima cervix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palear viret,
longum rubente spargitur fuoco latus;
tum pone tergus ultima in monstrum coit
facies et ingens belva immensam trahit
squamosa partem²¹⁰.

²⁰⁹ *Ecer.* vv. 40-46: «Poco minore di un toro, l'irsuta cervice si irrigidisce in adunche corna, lo coronano criniere d'ispide setole, una luce sanguigna cola dalle sue occhiaie, e le narici nell'ansimoso respiro vomitano fiamme. Escono dalle aperte orecchie, salendo dalla bocca, faville, anche la bocca erutta, con il fiato, lieve fiamma, e la barba è lambita da una vampa perenne».

²¹⁰ *Phaedra* vv. 1035-1049: «Scossi dalla paura, che aspetto terribile aveva il suo corpo! Il toro erge un collo ceruleo, una folta criniera si eleva sulla fronte verde; ha orecchie dritte e ispide, i suoi occhi hanno un colore cangiante, ricordano quelli di un selvaggio condottiero di greggi, quelli di un essere nato tra le onde; gli occhi ora vomitano fiamme, ora risplendono di un riflesso azzurro brillante; dalla

Mentre lo scrittore antico per eccitare la fantasia su atmosfere tenebrose e truci ha bisogno di affidarsi a tinte raffinate e sconcertanti immagini, l'uomo del Comune, nel momento stesso in cui fa uso di quello stile patetico, può omettere le esasperazioni e le tinte eccessivamente forti, perchè egli fa appello direttamente alle cose, rievocando una storia che è nella memoria di tutti.

Osserviamo questo procedimento soprattutto nel racconto del nunzio per lo scempio di uno dei figli di Alberico. Il confronto viene fatto con il *Thieste* di Seneca nel quale compariva una carneficina mostruosa e spietata nei particolari anatomici:

Thyeste vv. 727-729

[...] colla percussa amputat;
cervice caesa truncus in pronum ruit
querulum cucurrit murmure incerto caput²¹¹.

Thyeste vv. 755-759

Erepta vivis exta pectoribus tremunt
spirantque venae corque adhunc pavidum salit
at ille fibras tractat ac fata inspicit
et adhuc calentes viscerum venas notat²¹².

Quando leggiamo la descrizione dell'eccidio del figlio di Alberico, ci accorgiamo che la materia viene da Mussato contratta ed abbreviata in uno scorcio dove all'orrore senecano si sostituisce una narrazione nuda ed aspra, e al contempo agghiacciante per il suo realismo.

Ecer. vv. 560-64

grassa nuca sporgono forti muscoli, le sue narici aperte fremono quando respira; il suo petto è verde per uno strato di alghe rimasto attaccato, e i fianchi immensi sono macchiati da fuochi rossastri, infine l'estremità posteriore della sua schiena sembra una forma mostruosa e l'enorme animale aveva un'immensa coda squamata».

²¹¹ *Thyeste*. vv. 727-729: «Taglia il collo dopo averlo colpito con la spada e, amputata la testa, il tronco cade in avanti; la testa rotolò invece querula di un incomprensibile brontolio».

²¹² *Thyeste* vv. 755-759: «Le viscere strappate ai loro petti ancora palpitanti rabbriviscono; le vene vivono e il cuore, ancora spaventato, batte; ma lui quelle viscere osa maneggiarle e ispeziona i destini ne osserva critico i vasi sanguigni ancora caldi».

Utque patulo immane populis constet scelus
 affigit hastae squalidum longae caput:
 corrugat ora repens rigor et orbis rotat,
 manum ferentis sanguinis replet lues
 aliusque tremulum dentibus mandit iecur.
 Haec masculinae prolis Albrici horrida,
 sic dira et atrox triplicis strages fuit²¹³.

Troviamo tuttavia anche dei versi in cui l'effetto drammatico conferma il modello senecano. Per esempio, quando il coro insiste sugli orrori perpetrati da Ezzelino, l'immagine del capo di Monaldo staccato dal tronco, riprende direttamente quella di Agamennone assassinato descritta dall'ombra di Tieste.

Ecer. vv. 322-25

ECER. Dic age, quid est? propere indica
 Iacet Monaldi corpore abscisum caput,
 nullo tuente?
 ZIR. Publico squallet foro
 putata cervix; nullus et caesum movet²¹⁴.

Agam. vv. 42-43

Post decima Phoebi lustra devicto Ilio
 adest – daturus coniugi iugulum suae.²¹⁵

ictu bipennis regium video caput [v. 46]

²¹³ *Ecer.* vv. 560-64: «E perchè il grande scempio sia manifesto alla gente, infigge su una lunga picca lo squallido capo: l'improvviso gelo contrae il volto e stravolge gli occhi, altro sangue riempie la mano del portatore: intanto un altro si maciulla con i denti un fegato palpitante. Questa fu, della triplice prole maschile di Alberico, la tanto orrenda e crudele e atroce strage».

²¹⁴ *Ecer.* vv. 322-25: «*Ecer.* – Suvvia parla, che accade? presto racconta. La testa di Monaldo giace troncata dal corpo, senza difesa di alcuno? *Zir.*– Sta squallido sul pubblico foro il capo mozzo, e nessuno rimuove l'ucciso».

²¹⁵ *Agam.* vv. 42-43 e v. 46 :«Dopo dieci corse annuali di Febo, sgominata Ilio, è tornato, solo per offrire la gola a sua moglie», «vedo una testa di re spaccata a metà per il pesante colpo di un bipenne».

L'imitazione di Seneca, il piacere umanistico di rimodernare le sue sequenze drammatiche, non attenuano in Mussato il contatto con la realtà, né spengono i suoi ricordi di uomo moderno, fedele alla terra veneta e alle mura della sua città.

Per persuadersene non resta che rileggere l'unico quadro topografico che troviamo nell'*Ecerinis*: la rocca di Ezzelino, confrontandolo con il modello offerto dal *Tieste* di Seneca: la descrizione della reggia di Pelope.

Notiamo subito che, quello che in Seneca è una pittura d'ambiente, dove la reggia è immersa in un'aura macabra di crudeltà, e i toni e le tinte contribuiscono a creare un'atmosfera tetra, in Mussato diventa una descrizione in cui i toni vengono smorzati, e i temi decorativi del mondo antico vengono trasformati al punto che il paesaggio si trasforma in un'immagine serena di colline lontane.

Chi descrive non sembra più la madre di Ezzelino, ma un uomo della pianura che guarda in alto e rabbrivisce nel ricordo di una forza favolosa di natura inaccessibile:

Thyeste vv. 640-689

In arce summa Pelopiae pars est domus
conversa ad Austros, cuius extremum latus
aequale monti crescit atque urbem premit
et contumacem regibus populum suis
habet sub ictu: fulget hic turbae capax
immane tectum. cuius auratas trabes
variis columnae nobiles maculis ferunt.
post ista vulgo nota, quae populi colunt,
in multa dives spatia discedit domus:
arcana in imo regio secessu iacet,
alta vetustum valle compescens nemus,
penetrare regni, nulla qua laetos solet
praebere ramos arbor aut ferro coli,
sed taxus et cupressus et nigra ilice
obscura nutat silva, quam supra eminens
despectat alte quercus et vincit nemus.

hinc auspicari regna Tantalidae solent,
 hinc petere lassis rebus <aut> dubiis opem.
 affixa inhaerent dona: vocales tubae
 fractique currus, spolia Myrtoi maris,
 victaeque falsis axibus pendent rotae
 et omne gentis facinus; hoc Phrygius loco
 fixus tiaras Pelopis, hic praeda hostium
 et de triumpho picta barbarico chlamys.
 fons stat sub umbra tristis et nigra piger
 haeret palude: talis est dirae Stygis
 deformis unda, quae facit caelo fidem.
 hinc nocte caeca gemere feralis deos
 fama est, catenis lucus excussis sonat
 ululantque manes. quicquid audire est metus,
 illic videtur: errat antiquis vetus
 emissa bustis turba et insulant loco
 maiora notis monstra; quin tota solet
 micare silva flamma et excelsae trabes
 ardent sine igne: saepe latratu nemus
 trino remugit, saepe simulacris domus
 attonita magnis, nec dies sedat metum,
 nox propria luco est, et superstitio inferum
 in luce media regnat: hinc orantibus
 responsa dantur certa, cum ingenti sono
 laxantur adyto fata et immugit specus
 vocem deo solvente, quo postquam furens
 intravit Atreus liberos fratris trahens,
 ornantur arae – quis queat digne eloqui?
 post terga iuvenum nobiles revocat manus
 et maesta vitta capita purpurea ligat;
 non tura desunt, non sacer Bacchi liquor
 tangensque salsa victimam culter mola:
 servatur omnis ordo, ne tantum nefas
 non rite fiat²¹⁶.

²¹⁶ *Thyest.* vv. 640-689: «Sulla cima della rocca di Pelope, una parte della reggia è volta verso [sud] i soffi del vento Scirocco; il lato suo estremo cresce alto come una montagna e incombe sulla città, tiene sotto tiro il popolo quando mostra di non assoggettarsi ai suoi re: risplende qui una sala smisurata che

Ecer. vv. 8-12

[...] Arx in excelso sedet
antiqua colle longa Romanum vocat
aetas: in altum porrigunt tectum trabes,
premitque turrim contigua ad austrum domus,
ventorum et omnis clades aëreae capax²¹⁷.

Per un attimo scomparire l'ombra cupa di Ezzelino e resta solo un'idea di solitudine, di superba grandezza cavalleresca.

può contenere una folla intera; travi dorate le sostengono colonne di marmo famose per le screziature dei loro vari colori. Dietro questa sala, nota alle folle e che folle intere frequentano e venerano, la ricca reggia si dirama per molti spazi: uno segreto si stende nei recessi della zona appartata e chiude un bosco antico in un profondo avvallamento. Santuario del regno, qui nessun albero offre rami fioriti oppure viene potato con la falce, ma tassi e cipressi vi ondeggiano e un bosco oscuro di elci [dalla midolla nera]; sovrastandolo, guarda dall'alto una quercia e sorpassa in altezza il bosco. Da questo bosco è d'uso ai discendenti di Tantalo trarre gli auspici per l'inizio del loro regno, di qui chiedere aiuto per situazioni afflitte <oppure> incerte. Vi stanno affissi, come doni offerti, trombe sonore [che danno il via alle gare], il carro [di Enomao] fatto a pezzi (spoglie di colui che cadde nel mare Mirtoo) e vi pendono le ruote vinte dagli assi [del carro] resi rovinosi perchè sabotati, e il crimine della schiatta tutto quanto; in questo luogo sta anche appesa la tiara frigia di Pelope, qui le prede catturate al nemico e la clamide ricamata usata per il trionfo sui barbari. Sotto l'ombra di questi alberi ristagna una fonte che incute paura e che pigra resta immobile formando una nera palude: tale è l'aspetto dell'onda senza forma del maledetto Stige, che assicura [con il giuramento prestato quanto affermato] dagli dei del cielo. Di qui, durante la notte che non permette di vedere, si dice gemano gli dei della morte; il bosco risuona di catene scosse e ululano i Mani. Tutto ciò di cui si ha paura a sentir parlare, lì lo si vede: vaga [all'aperto] una folla appartenente a generazioni passate fatta uscire da antiche tombe e saltellano su quel luogo mostri più grandi [dei discendenti di Tantalo] di quelli noti; non solo, ma bagliori sono soliti guizzare per il bosco tutto e alte cime di tronchi ardono senza che ci sia fuoco. Spesso il bosco muggisce del triplice [di Cerbero] latrato di Ecate, spesso il riparo [che offre] resta preda di terrore panico a causa di grandi fantasmi. Né la luce del giorno placa la paura; il bosco ha una notte sua e il terrore superstizioso comportato dal mondo sottoterra vi regna pur anche a mezzogiorno. Da questo bosco vengono dati a chi prega responsi certi, quando con grande fracasso si liberano [per farsi conoscere] i destini individuali dal recesso più interno e segreto; muggisce l'antro, quando il dio scioglie la sua voce – dopo che, furibondo, qui fu entrato Atreo, trascinando i figli del fratello, vengono adornate le are – chi sarebbe capace di dire tutto in modo conveniente? Lui tira dietro le spalle le mani dei nobili giovani e cinge le loro meste teste con bende di porpora [regale]; non mancano fumi d'incenso, non manca il liquore di Bacco da versare sulle vittime e neppure il coltello che spalma sulla vittima farina salata. Viene osservata ogni regola, affinché una nefandezza tanto grande sia commessa secondo le prescrizioni stabilite dal rito».

²¹⁷ *Ecer.* vv. 8-12: «Su un alto colle siede un'antica rocca, lunga età la chiama Romano: in alto spingono le travi il tetto, e verso Austro si addossa tutta alla torre la casa, esposta ai venti e ad ogni infuriare di tempesta».

II 2 L'*Octavia* di Seneca

A questo punto un importante confronto deve essere fatto con l'*Octavia*, tragedia *praetexta* attribuita a Seneca²¹⁸, in cui si narra la vicenda di Ottavia, prima moglie di Nerone da lui ripudiata e fatta uccidere.

La letteratura latina abbonda di miti nazionali e di storia mitizzata, nel teatro la tragedia nazionale, la *praetexta*, ha dato espressione drammatico-patetica alla celebrazione di leggende nazionali, di imprese militari, di fatti politici, di eroi popolari (che indossavano la toga ornata di porpora, la *praetexta*, appunto), simboli storici del patriottismo romano.

Tra le opere che si possono affiancare a questo genere di tragedia nazionale ricordiamo, oltre naturalmente all'*Octavia* di Seneca, i *Persiani* di Eschilo, la *Presa di Mileto* di Frinico, i drammi storici di Shakespeare e naturalmente l'*Ecerinis* di Mussato.

Purtroppo di questo genere di tragedia, *praetexta*, conosciamo praticamente solo qualche titolo²¹⁹, ne vediamo la rinascita dal tempo di Claudio fino a Vespasiano²²⁰, non più con intenti laudativi, ma come strumento culturale di protesta contro il presente politico.

L'ambiguità strutturale, innata in questo genere letterario «romano», ha ricevuto influssi importanti dall'epica e dalla tragedia (greca e latina), più che dalla stessa pretesta antica.

Nell'unica che resta, l'*Octavia*, intesa alla celebrazione delle vittime di Nerone, ai dati storici è mescolato il mito che li poeticizza, la casa Giulio-Claudia è totalmente identificata con le vicende di Agamennone e della sua famiglia; i

²¹⁸ Sui problemi dell'attribuzione di questa tragedia a Seneca vedi: H.V. CARBONE, *The Octavia, Structure, Date and Authenticity*, Pheonix 31, 1977, pp. 48-67; F. GIANCOTTI, *L'Octavia attribuita a Seneca*, Torino, Loescher, 1954. Si tratta di una tragedia di argomento romano, unica rimasta di questo genere. Le ragioni principali contro l'autenticità, al di là del forte sospetto generato dal fatto che lo stesso Seneca vi compare come personaggio del dramma, sono nella descrizione di un avvenimento come la morte di Nerone (del 68, successiva cioè di tre anni a quella di Seneca), preannunciata dall'ombra di Agrippina, condotta in modo troppo corrispondente alla realtà storica per non far sospettare che la profezia sia stata scritta *ex eventu*, da qualcuno che aveva conoscenza esatta di come le cose si erano svolte; e nel fatto che l'autore, che dimostra di conoscere molto bene l'intera produzione di Seneca, sembra trasferire nella tragedia brani tratti dalle sue opere filosofiche. L'*Octavia* dunque, che sul piano stilistico mostra affinità con le tragedie autentiche, andrà collocata in un ambiente vicino a Seneca, e in anni non troppo posteriori alla sua morte (70-80 d.C.).

²¹⁹ Di Nevio (*Clastidium*, *Romulus*); di Ennio (*Ambracia*, *Sabinae*); di Pacuvio (*Paulus*); di Accio (*Brutus*, *Aeneadae sive Decius*).

²²⁰ P.Pomponio Secondo (*Aeneas*); Aulo Persio Flacco (*Vescio*: titolo ed argomento etrusco); Curiazio Materno (*Catone Uticense*; *Domitius*: Cneo Domizio Enobarbo partigiano di Antonio).

vari personaggi storici richiamano i personaggi del mito: Ottavia – Elettra; Agrippina – Clitemnestra; Nerone – Oreste; Poppea – Elena.

Questa tragedia, non è riportata nel codice Etrusco, ma con l'*Ercole Eteo* si è aggiunta, data la consonanza artistica con le vere tragedie di Seneca, al corpus di tragedie senecano. Fu scritta prima del racconto storico fatto da Tacito, e poco dopo gli avvenimenti stessi descritti nel dramma.

Gli eventi storici, trasfigurati secondo le regole poetiche, sono stati adeguati alla volontà dei nuovi potenti di contrastare i sentimenti ancora filoneroniani delle masse popolari, celebrandone il ruolo politico, le sofferenze sotto Nerone, la resistenza.

Per conseguire questi scopi politici, è stata data unità artistica definitiva a un episodio storico, già di per sé tragico, che potesse valere come esempio universale dell'immagine della tirannia.

L'*Octavia*, infatti, oltre che la tragedia di Ottavia, è la tragedia su Nerone: il "nuovo Atreo", infatti, porta avanti il dramma, domina la scena, o minaccioso nei pensieri degli altri personaggi, oppure crudelissimo nei suoi comportamenti di tiranno più potente di ogni altro tiranno.

Egli è il criminale assoluto, tutte le colpe sono sue, ai complici nell'assassinio di Ottavia (Poppea, Ofonio, Tigellino) nulla viene rimproverato.

Tiranno contro cui non è più possibile fare opposizione, isolato dalla società e dai suoi valori, disumano e ben deciso nelle sue convinzioni. Nerone calcola i fatti con razionalità politica, non curandosi né di clemenza né di lealtà, né di giustizia, indirizzando i suoi interessi al proprio bene privato. Agendo in questo modo disattende *in toto* agli insegnamenti politico-etici offertigli da Seneca.

Evidenti sono i parallelismi che possiamo fare con la figura del tiranno Ezzelino presentata da Mussato. È lecito pensare che Mussato abbia delineato il personaggio di Ezzelino sulla falsariga di Nerone, tiranno per antonomasia.

Attraverso lo stile di Seneca, Mussato, ha cercato di ricreare, intorno al moderno Ezzelino, l'alone di una grandezza antica, la forza di un mito quasi fuori tempo.

Il despota senecano, con Mussato, si trasforma nel signore feudale, nel figlio del demonio superbo del proprio ruolo di Anticristo. In questa interpretazione si fondono la leggenda popolare e la cultura del letterato, l'odio antimagnatizio e il moralismo biblico.

Possiamo indicare due momenti della tragedia mussatiana in cui evidenti sono i parallelismi tra la figura di Nerone e di Ezzelino.

La prima ripresa senecana è costituita dalla profezia di morte del tiranno che in entrambe le tragedie è fatta dalla madre.

Così come nell' *Octavia* l'ombra della madre Agrippina preannuncia la morte del figlio come castigo ed epilogo espiatorio della vicenda, anche Ezzelino nell' *Ecerinis*, ferito a morte, ricorda la profezia della madre Adeleita, che aveva indicato con precisione il luogo della sua morte.

Un secondo, e forse il più importante, parallelismo tra i due personaggi va ravvisato nel dialogo che i due tiranni intrattengono con un personaggio che non è direttamente protagonista della vicenda narrata, ma che fungendo da alter ego del tiranno ne mette in luce le caratteristiche negative.

Nell' *Octavia*, nell'ultima scena del primo giorno, troviamo il colloquio tra Seneca e Nerone (vv. 440-593); centro della tragedia e punto di massima "visualizzazione" del carattere del tiranno.

Ritroviamo nelle parole di Seneca il programma politico già espresso nel *De Clementia*, qui rifiutato da Nerone che, ribattendo battuta per battuta, espone una sua teoria sulla tirannia: schiavizzare i sudditi e proteggere la propria dinastia. Nella conclusione (vv. 591-2) risulta chiara, come sempre nelle tragedie di Seneca, la vittoria del male e la sconfitta della ragione.

Nell' *Ecerinis* ai versi 339-397 dell'atto III, il dialogo tra Ezzelino e frate Luca richiama esplicitamente il dialogo senecano.

Anche in questo caso, infatti, vediamo il tiranno a diretto confronto con un personaggio, in questo caso un religioso, che rappresenta la ragione, la giustizia, la coscienza morale dell'uomo.

Frate Luca Belludi, personaggio realmente esistito, era un francescano compagno di S. Antonio da Padova.

La storia narra che S. Antonio da Padova aveva incontrato Ezzelino con lo scopo di chiedere la grazia per il conte Riccardo di San Bonifacio, capo della fazione guelfa in Lombardia, imprigionato a Verona nel 1230.

Mussato riprende questa notizia, cambia il personaggio, forse perché il carisma del santo e la reverenza gli impedivano di creare un personaggio secondario, e si serve di questo incontro per accentuare la crudeltà di Ezzelino.

Frate Luca cerca di indurre Ezzelino ad agire secondo giustizia, ma ancora una volta la ragione viene sconfitta.

Nell'*Octavia* il personaggio di Seneca ha un valore morale, filosofico e culturale sicuramente superiore rispetto a frate Luca.

Il personaggio di frate Luca è infatti caratterizzato dall'umiltà e dalla semplicità. Il suo compito consiste nel richiamare Ezzelino alla giustizia, di redimerlo e farlo riflettere sulle atrocità che sta commettendo.

Il suo linguaggio è semplice e presenta argomentazioni facilmente confutabili da Ezzelino, il quale cita proprio lo stesso Nerone come esempio di tiranno che inflisse mali terribili al suo popolo.

Significativo è il verbo usato da Ezzelino per cedere la parola al frate: «Tessi» nel quale leggiamo con chiarezza l'atteggiamento ironico e di disistima con il quale Ezzelino si pone in ascolto del frate.

Frate Luca non ha un gran peso nell'economia drammatica della tragedia, risulta di fatto un personaggio debole e incerto, quasi fosse solo un pretesto inserito dall'autore per far luce su un nuovo aspetto del carattere di Ezzelino.

Nonostante la diversità dei personaggi, Seneca e frate Luca, e quindi la portata poetica diversa dei due brani citati, possiamo dire che lo scopo delle due scene è lo stesso: confrontare il tiranno, il cattivo, con la morale, con la giustizia, un tentativo di redenzione da una parte (*Ecerinis*), e un richiamo agli insegnamenti dati dall'altra (*Octavia*).

Il risultato è negativo in tutte e due le scene, anzi offre lo spunto sia ad Ezzelino che a Nerone per rafforzare la propria posizione e per legittimare il proprio operato!

L'*Octavia* ha chiuso e accorciato, con buona tensione tragica nell'ambito di tre giorni²²¹, abbandonando così la divisione in cinque atti di Seneca che invece resta nell'*Ecerinis*, avvenimenti che si svolgono in non meno di un mese; per esempio l'incendio di Roma (19 luglio 64) viene qui anticipato come immagine "diabolica" e conclusiva della tirannide di Nerone.

Nel divenire storico si sono cercati solo i passaggi del "divenire tragico" e il succedersi delle cause. Così anche nell'*Ecerinis*, gli eventi si susseguono insistendo su quegli aspetti che hanno reso realmente tragico il periodo storico narrato.

²²¹ Primo giorno (vv. 1-592): precede le nozze. Secondo giorno (vv. 593-689): nozze di Poppea, decisive per il destino di Ottavia. Terzo giorno (vv. 690-983): avvenimenti dopo le nozze, trattando fatti storici, era naturale andare contro l'unità di tempo predicata da Aristotele.

Nell'*Octavia* leggiamo la testimonianza storica, che atteggiamenti, paura, disperazione e sensazione della presenza di forze infernali dominanti²²², proprie delle tragedie di Seneca, sono tratti dalla realtà storica del tempo.

L'atmosfera che dal potere promana sulla società, e il giudizio critico che l'accompagna, non sono "distanziati" con la trasfigurazione del mito come nelle tragedie classiche, ma ci vengono presentati come contesto storico, che assume valore esso stesso universale e quindi esemplare.

Interessante notare come lo stesso procedimento avvenga nell'*Ecerinis*. Anche in Mussato la materia storica si eleva ad *exemplum* universale attraverso il genere tragico.

Le efferatezze di Ezzelino ricordano da vicino le crudeltà commesse da Nerone contro il popolo romano.

L'*Octavia* offriva l'esempio di come scrivere una tragedia di argomento storico, seguendo un modello classico. La figura del tiranno, il modo di riutilizzare le vicende storiche, ricalcano i modi e gli scopi etico-politici della tragedia di Seneca.

In questa tragedia romana Mussato ha trovato anche lo spunto o meglio l'antecedente di un'opera letteraria usata per propaganda politica, in cui i riferimenti alla vita politica e i giudizi sui vari personaggi politici del tempo, sebbene circondati da un'aura mitologica fatta di richiami intertestuali alle tragedie classiche, sono espliciti.

Così anche nell'*Ecerinis* le vicende narrate e i personaggi sono carichi di significati simbolici e di allusioni più o meno nascoste.

Il modello senecano viene tuttavia rielaborato e integrato dal padovano che inserisce nella sua stesura *topos* e tecniche narrative riprese dalla tradizione medievale.

A Nerone, per esempio manca l'aura diabolica che circonda la figura di Ezzelino, probabilmente perché questa fa parte della caratterizzazione medievale di questo personaggio, come si ritrova in tutte le fonti storiche.

Le azioni compiute da Nerone sono narrate con minor dovizia di particolari, se confrontati ai fatti narrati nell'*Ecerinis* che suscitano vero e proprio raccapriccio nel lettore. In questo modo la tensione tragica si allenta lasciando il posto al disappunto e al fastidio generato dal ricordo di azioni tanto cruente.

²²² Il fantasma di Agrippina, di Britannico, di Claudio, di Messalina, di Crispino e figlio: la "danza dei morti" condiziona i vivi.

Nella tragedia senecana invece non troviamo narrazioni eccessivamente crude, i racconti non generano mai disgusto nel lettore, tutte le azioni sono narrate in modo da creare una tensione tragica crescente che sfocerà nel gesto tragico finale di Ottavia.

Gli eventi cruenti del passato sono riportati in modo elencatorio, a dimostrazione della vendetta divina che si sta perpetrando su tutta la famiglia.

L'Erinni, che si abbatte su tutta la famiglia, causa una serie di fatti luttuosi che portano alla distruzione della famiglia stessa.

Nell'*Ecerinis* l'eccidio di tutta la famiglia del tiranno non è compiuta per volere della divinità, ma è il risultato della lotta e della ribellione del popolo padovano contro la tirannide.

In questo caso, il *topos* classico della vendetta divina viene riletto da Mussato e reinterpretato alla luce di avvenimenti realmente accaduti. L'eccidio della famiglia segna la conclusione della tragedia e la definitiva sconfitta della tirannide.

Il finale vittorioso mussatiano si contrappone al finale tragico dell'*Octavia*, in cui la volontà divina determina a tal punto gli eventi dell'uomo da indurlo a considerare la morte come unica soluzione.

Accanto all'Erinni a determinare le vicende umane troviamo anche la volubile volontà della Fortuna, del Fato.

Il tema della Fortuna ricorre nella tragedia senecana come in quella di Mussato. Nell'*Ecerinis* troviamo una rilettura in chiave cristiana di questo tema, che era entrato a far parte anche di tutta la tradizione medievale.

Oct.vv. 34-37

Fulgore primo captus et fragili bono
fallacis aulae quisquis attonitus stupet,
subito latentis ecce Fortunae impetu
modo praepotentem cernat eversam domum²²³.

Ecer.vv. 115-119

²²³ *Oct. vv. 34-37*: «Catturato dal fulgore che a prima vista appare e da un bene che facilmente se ne va in pezzi, chi ne resta stordito e stupefatto, ecco, guardi la casata, or ora investita dal sommo Potere, distrutta da un attacco improvviso della Fortuna rimasta in agguato».

Quo vos ambitio vehit?
Quonam scandere pergitis?
Nescitis cupidi nimis
quo discrimine quaeritis
regni culmina lubrici²²⁴.

In Seneca è il colpo fatale inferto dalla Fortuna che decide del destino dell'uomo e rovescia dal trono anche Nerone, ma questo non porta alla fine della tragedia come invece l'eccidio degli ezzelini segna la conclusione della *Ecerinis*.

In Seneca la tragedia si concretizza nella figura di Ottavia che usurpata della sua posizione sociale e del suo onore non trova altra via d'uscita che la morte.

La sua virtù e il suo rango sociale nulla valgono agli occhi del tiranno Nerone il cui unico interesse è il potere e che è pronto a calpestare la dignità di sua madre e umiliare pubblicamente la moglie.

Ottavia subisce le decisioni di Nerone così come il popolo padovano subisce quelle di Ezzelino. Ma mentre in Seneca l'unica via d'uscita sembra essere la morte, che viene accettata dalla protagonista stoicamente come liberazione dai mali, in Mussato la liberazione avviene attraverso l'intervento della Provvidenza che porta alla morte Ezzelino e libera il popolo padovano.

Nella *Ecerinis* la componente cristiana interviene risolvendo la situazione tragica e il dramma si conclude con una preghiera di ringraziamento alla giustizia e alla Provvidenza divina.

C'è un'altra preghiera nella *Ecerinis* che trova un suo antecedente nella *Octavia*.

L'invocazione del coro a Cristo perchè punisca Ezzelino, richiama direttamente l'invocazione di Ottavia alla divinità perchè punisca Nerone.

Ecer.vv. 228-232

Christe, qui caelis resides in altis
patris a dextris solio sedentis,
totus an summi illecebris Olympi

²²⁴ *Ecer. vv. 115-119*: « A che vi trae superbia? Dove volete ascendere? Troppo avidi, ignorate con quale rischio ambite le altezze di un malsicuro regno».

gaudiis tantum frueris supernis,
negligis quicquid geritur sub astris?

.....

vv. 241-246

Praepotens nostro dominatur aevo
saeva tyrannis,
nullam quam mundo memoravit aetas.
Bistonis cedit stabuli vetustas
nota seu torvi rabies Procustis,
cedit et pravi feritas Neronis²²⁵.

Oct. vv. 245-248

Pro summe genitor, tela cur frustra iacis
invicta totiens temere regali manu?
In tam nocentem dextra cur cessat tua?
Utinam suorum facinorum poena luat
Nero [...] ²²⁶

Nella *Ecerinis* troviamo l'esplicito riferimento alla tirannide Neroniana che sebbene abbia fornito un modello di tirannide cruenta nel passato, viene comunque superata in crudeltà dalla tirannide ezzeliniana.

Per la seconda volta nella tragedia viene fatto esplicitamente il nome di Nerone.

Non sappiamo se il paragone è volutamente fatto da Mussato per richiamare il suo modello tragico, o semplicemente perchè il nome di Nerone era diventato nella coscienza collettiva il simbolo della tirannia.

²²⁵ *Ecer.* vv. 228-232: «Cristo che stai nell'alto dei cieli alla destra del Padre che siede sul trono, forse inteso tutto ai richiami del sommo Olimpo godi soltanto delle gioie supreme, trascuri quanto si compie sotto le stelle?...», vv. 241-246: «... Sul nostro tempo domina sovrana la cruda tirannide, quale nessuna età ricordò sul mondo. Cede l'antica stalla del Trace, o la famosa rabbia del torvo Procuste, cede persino l'efferatezza del crudele Nerone».

²²⁶ *Oct.* vv. 245-248: «Padre sommo, perchè senza utili conseguenze lanci le tue frecce invincibili tante volte a caso con la tua mano che tutto regge? E invece perchè se ne resta in ozio la tua destra contro una persona tanto consapevole? Oh se pagasse il fio dei suoi delitti questo Nerone...».

Interessante notare che Mussato dichiara apertamente il suo modello, contravvenendo alle norme sull'imitazione che verranno definite nel primo Umanesimo, in cui si raccomandava allo scrittore di usare il modello, ma rielaborandolo e celandolo tra le righe della propria opera.

Il riferimento esplicito all'*Octavia* tuttavia non impedisce a Mussato di servirsi del suo modello in modo del tutto originale.

La tragedia senecana infatti, non viene imitata pedissequamente, ma viene riletta e i temi vengono ripresi e rielaborati secondo le esigenze e il fine che vuole conseguire con la stesura dell'opera, la propaganda antiscaligera. Il nome di Nerone, a questo punto della tragedia, rende ancor più evidente e drammatica la situazione politica e sociale in cui si trovava il popolo padovano.

Paragonare la tirannide ezzeliniana a quella neroniana conferisce maggior tragicità alla situazione, e al tempo stesso la eleva tra i modelli di tirannide conosciuti nella classicità.

Il tiranno Ezzelino entra nel novero dei tiranni del passato che meritano di essere ricordati per efferatezza e crudeltà.

Non dimentichiamo infine il parallelo sempre presente nella *Ecerinis* tra Ezzelino e Cangrande, che a questo punto diventa Ezzelino come Nerone, Ezzelino come Cangrande, quindi Cangrande come Nerone.

Questo sillogismo, reso esplicito nelle parole di Mussato attraverso la citazione di Nerone, accresce il valore propagandistico e politico della *Ecerinis*, chi infatti non aveva mai sentito parlare di Nerone?

Abbiamo detto che nell'*Octavia* i personaggi storici richiamano i personaggi della mitologia greca, e vediamo che nell'*Ecerinis* il richiamo con la classicità è fatto attraverso Nerone.

Possiamo considerare questa evidenza come la prova di una sorta di passaggio di consegne della tradizione classica tragica, che arriva a Mussato attraverso la tragedia latina, e più precisamente attraverso Seneca.

Il modello senecano può essere considerato il veicolo attraverso il quale il genere tragico, con i miti e i temi della tragedia greca, rivive e riprende forma nel corso dell'Umanesimo.

Per concludere possiamo dire che Mussato riporta sulla scena (in senso figurato) la tragedia senecana che più si avvicina al suo bisogno di esprimere e comunicare messaggi al popolo padovano, raccogliendo l'eredità della tragedia greca attraverso la forma più latina della tragedia, la *praetexta*.

Con Mussato assistiamo alla ripresa di un genere classico, ma ancora senza l'interesse filologico e letterario per il genere in sè.

I temi della mitologia antica vengono tralasciati a favore dei temi storici, l'autore si concentra sulla cronaca dei fatti che, dopo la forma narrativa delle Storie, prende la forma della tragedia con l'*Ecerinis*.

Ecerinis

ALBERTINI MUSSATI

TRAGOEDIA

ECERINIS

Personae tragoediae*

Adelheita mater

Ecerinus filius

Albricus filius

Ziramons ¹

Frater Lucas ²

Ansedisius ³

Commilitones

Nuntius ⁴

Chorus

Adelheita. Ecerinus. Albricus.

ADELHEITA

Quodnam cruentum sidus Arcthoos potens
regnabit orbe, pestilens tantum michi,
gnati, nefando flebiles cum vos thoro
genui? Patris iam detegam falsi dolos
infausta mater. Non diu tellus nefas
latere patitur; durat occultum nichil.
Audite nullo tempore negandum genus,

5

* Il testo dell'*Ecerinis* qui riprodotto è conforme all'edizione critica di L. PADRIN, Bologna, Zanichelli, 1900. Alcune correzioni sono state suggerite dall'edizione di M. DAZZI in *Il Mussato Preumanista*, Neri Pozza, Venezia, 1964, del quale Dazzi si è riportata integralmente la traduzione italiana.

Adeleita: Quale mai stella sanguinosa regnò potente nel cielo settentrionale, funesta a me sola, o figli, quanto sull'esecrabile letto piangenti vi partorii? Ormai gli inganni del nascosto padre, sventurata madre rivelerò. Non a lungo la terra sopporta stia celata l'infamia: niente dura occulto. Udite la paternità che nessun tempo più potrà negare, prole amorosa. Su un alto colle siede un'antica rocca, lunga età la chiama Romano. In alto spingono le travi il tetto, e verso austro si addossa tutta alla torre la casa, esposta ai venti e ad ogni infuriare di tempesta.

devota proles.⁵Arx in excelso sedet
antiqua colle, longa Romanum vocat
aetas: in altum porrigunt tectum trabes, 10
premitque turrim contigua ad austrum domus,
ventorum et omnis cladis aëreae capax.
Hoc accubans ipso Monachus olim loco
parens eburno vester Ecerinus thoro est
dormire visus, cuius ad laevum latus 15
supina iacui. Iam eloqui factum pudet,
pavet animus, advenit horror et membra occupat.

ECERINUS

Effare, genetrix: grande quodcumque et ferum
est audire iuvat.

ADELHEITA

Heu me nefandi criminis
stupenda qualitas! Quasi ad vultum redit 20
imago facti. Frigore solutum cadit
exangue corpus.

ECERINUS

Erige labantem cito,
Albrice, matrem: illusit amentem timor.
Resperge faciem, sincopim limphis leva.
Facile resurget.

ALBRICUS

Pristinas vires habet. 25

Proprio là, una volta, disteso sul letto d'avorio mi sembrò che Ezzelino il Monaco, vostro padre, dormisse, e alla sua sinistra supina mi distesi. Ma già ho vergogna di narrare l'accaduto, l'anima si spaura, mi viene addosso lo sgomento e prende tutte le membra.

Ezzelino: Parla, madre, tutto ciò che è grande e fiero, è bello udire.

Adeleita: Ahimé, spaventosa natura dell'inenarrabile misfatto! Torna quasi alla vista l'immagine dell'evento. Sciolto dal gelo cade esangue il corpo.

Ezzelino: Presto, Alberico, sostieni la madre che vacilla. Il timore l'ha tratta fuori di sé. Spruzzale il viso, soccorri al deliquio con un po' d'acqua. Si riavrà facilmente.

Alberico: Ricupera le sue forze.

Ezzelino: Ricordi?

Adeleita: Ricordo, o primogenito, l'origine della tua nascita.

Ezzelino: O madre mia, rivelamela, presto.

ECERINUS

Recolis?

ADELHEITA

Recolo, primogenite, primum tui natalis.

ECERINUS

O mea mater, id pande otius.

ADELHEITA

Cum prima noctis hora, communis quies,
omni teneret ab opere abstractum genus,
et ecce ab imo terra mugitum dedit, 30
crepuisset ut centrum et foret apertum chaos,
altumque versa resonuit caelum vice:
faciem aëris sulphureus invasit vapor,
nubemque fecit. Tunc subito fulgur domum
lustravit ingens, fulminis ad instar, tono 35
sequente: oletum sparsa per thalamum tulit
fumosa nubes. Occupor tunc et premor,
et ecce pudor, adulterum ignotum ferens.

ECERINUS

Qualis is adulter, mater?

ADELHEITA

Haud tauro minor.
Hirsuta aduncis cornibus cervix riget, 40
setis coronant hispidis illum iubae:
sanguinea binis orbibus manat lues,

Adeleita: Mentre la prima ora della notte, che a tutti è di riposo, teneva la gente lontana da ogni fatica, ecco d'un tratto dal profondo la terra dette un muggito, come il suo centro tuonasse e stesse per squarciarsi il caos. E di contro risuonò l'alto del cielo.

Ezzelino: Quale era questo adultero, madre?

Adeleita: Poco minore di un toro, l'irsuta cervice si irrigidisce in adunche corna, lo coronano criniere d'ispide setole, una luce sanguigna cola dalla sue occhiaie, e le narici nell'ansimoso respiro vomitano fiamme. Escono dalle aperte orecchie, salendo dalla bocca, faville; anche la bocca erutta, con il fiato, lieve fiamma, e la barba è lambita da una vampa perenne. Quando un tale adultero, saziato le sue brame, ebbe empito il mio utero di Venere letale, si levò vincitore, con rovina, dal letto, cercando le profondità della terra: e la terra gli si aperse. Ma, ahimè, la troppo pertinace Venere accolta si scaldò dentro, subito esagitando le viscere, e sentì il ventre il terribile peso di te, Ezzelino, degna e vera propaggine del padre. Prendo a testimone il nume supremo a me avverso: quei nove mesi che da allora gravida trascorsi, lacrime furono, ansie, gemiti, dolore. Un furore portò intime guerre alle viscere. Né senza mostruoso parto, o figlio, nasci.

ignemque nares flatibus crebris vomunt:
 favilla, patulis auribus surgens, salit
 ab ore; spirans os quoque eructat levem 45
 flammam, perennis lambit et barbam focus.
 Votis potitus talis ut adulter suis
 implevit uterum Venere letali meum,
 cum strage cessit victor e thalamo, petens
 telluris ima; cessit et tellus sibi. 50
 Sed heu recepta pertinax nimium Venus
 incaluit intus viscera exagitans statim;
 onusque sensit terribile venter tui,
 Ecerine, digna veraque propago patris.
 Testor supernum numen adversum michi: 55
 quos egi abinde tunc gravida menses decem,
 lacrimae fuere angustiae gemitus dolor;
 interna gessit bella visceribus furor.
 Nec monstruoso, nate, sine partu venis.

ECERINUS
 Qualis?

ADELHEITA
 Necis pronosticus ventrem levas 60
 cruentus infans, fronte crudeli minax,
 terribile visu atroxque portentum indicans.
 Tu, care fili Albrice, iam video tuos
 attendis ortus nosce. Si quicquam scio,
 tu quoque scies: penitus dubia semper fui, 65
 quis te huic nefando corpori inseruit pater.
 A tempore quidem, nate, dicti criminis
 semper medullas ussit Aethnaeus calor,

Ezzelino: Quale?

Adeleita: Pronostico di strage, hai gonfio il ventre bimbo insanguinato, minaccioso nella fronte crudele, indizio alla vista di terribile ed atroce portento. Ma te, caro figlio Alberico, vedo in attesa di conoscere i tuoi natali. Se io ne so qualcosa, tu pure la saprai. Fui sempre del tutto dubbiosa quale padre ti abbia seminato in questo maledetto corpo. Fino dal tempo, o figlio, di quel primo misfatto, sempre mi arse le midolla un etneo fuoco, una forza maligna da allora mi torse le viscere, né il sonno sciolse dagli affanni il mio petto. Mentre una lieve veglia o una incerta quiete di sonno mi teneva, – non vorrei negare del tutto il vero o confessare il falso – lo stesso adultero, il vero padre di Ezzelino, usò della stessa violenza.

Ezzelino: Che più chiedi fratello? O ti vergogni, stolto, di così grande padre? rinneghi l'origine divina? siamo stirpe di dèi. Né da così gran lignaggio, per il loro Marte, furono innalzati un tempo Romolo e Remo. Maggiore è questi, dio di vastissimo regno, re delle vendette, al cui comando scontano le loro pene potenti principi re capitani.

viscera malignus abinde torsit spiritus,
nec nostra curis pectora absolvit sopor. 70

Cum me vigilia vana seu somni quies
incerta tenuit, - vera ne prorsus negem
aut falsa fatear – utitur eodem stupro
adulter idem verus Ecerini pater.

ECERINUS

Quid poscis ultra, frater? An tanti pudet, 75
vesane, patris? abnegas divum genus?

Diis gignimur. Nec stirpe tanta Romulus
Remusque quondam Marte tolluntur suo.

Hic maior est, latissimi regni deus,
rex ultionum, cuius imperio luunt 80
poenas potentes principes reges duces.

Erimus paterno iudices digni foro,
si vendicemus operibus regnum patris,
cui bella mortes exitia fraudes doli
perditio et omnis generis humani placent. 85

*Sic fatus ima parte secessit domus
petens latebras, luce et exclusa caput
tellure pronus sternit in faciem cadens
tunditque solidam dentibus frendens humum
patremque saeva voce Luciferum ciet:* 90

Depulse ab astris, mane iam lucens polis,
pater superbe, triste qui regnum tenes
chaos profundi, cuius imperio luunt
delicta manes, excipe ex imo specu,

Saremo giudici degni del paterno tribunale se faremo nostro con le opere il regno del padre, cui guerre morti e stragi frodi inganni piacciono, ed ogni perdizione del genere umano.

Così detto, si ritirò nella parte più profonda della casa cercando le solitudini prive di luce, e prono al suolo, cadendo sulla faccia, prosterne il capo, e percuote la dura terra digrignando i denti, e con terribile voce chiama il padre suo Lucifero:

Ezzelino: O cacciato dagli astri, tu che già di mattina splendi all'orizzonte, padre superbo, che reggi il fosco regno del Caos profondo, al cui imperio scontano i delitti le ombre, accogli dal più profondo abisso o Vulcano, le degne preghiere del tuo supplice figlio: la tua certa e indubitata prole ti chiama. Prendi possesso di me, prova se qualche cosa può l'insita volontà che mi arde in petto. Lo giuro per il livido Stige della nera palude, negai sempre Cristo a me avverso e sempre odiai il nome nemico della Croce. Mi siano presenti e compagne le ministre dei delitti: Aletto ispiri i misfatti, Tesifone li definisca, Megera impietosa nei truci atti prorompa, e alle imprese dia il suo favore la divina Persefone. Ciascuno spirito degli inferi aguzzi scaltro l'ingegno a rapina, né alcuno manchi. Gli odi eccitino gli animi alle ire ai livori: a me sia dato il compito di spada sanguinosa: io, schietto esecutore definirò le liti: sicura la mano non tremerà davanti alcun delitto. Annuisci, Satana, e tale figlio approva.

Vulcane, dignas supplicis gnati preces: 95
 te certa et indubitata progenies vocat.
 Potiare me; experiare, si quicquam potest
 insita voluntas pectori flagrans meo.
 Paludis atrae lividam testor Stigem,
 Christum negavi semper exosum michi 100
 odique semper nomen inimicum Crucis.
 Assint ministrae facinorum comites michi:
 suadeat Alecto scelera, Thesiphone explicet,
 Megaera in actus saeva prorumpat truces,
 faveatque coeptis diva Persephone meis. 105
 Ingenia praedae quisque sollicitus paret,
 nec inferorum spiritus quisquam vacet;
 animos ad iras odia et invidias citent.
 Ensis cruenti detur officium michi:
 ipse executor finiam lites merus: 110
 nullis tremescet sceleribus fidens manus.
 Annue, Sathan, et filium talem proba.

CHORUS

Quis vos exagitat furor,
 o mortale hominum genus?
 Quo vos ambitio vehit? 115
 Quonam scandere pergitis?
 Nescitis cupidi nimis
 quo discrimine quaeritis
 regni culmina lubrici:
 diros expetitis metus, 120
 mortis continuas minas:
 mors est mixta tyrannidi,
 non est morte minor metus.
 Ast haec dicere quid valet?
 Sic est: sic animus volat; 125
 tunc, cum grandia possidet,
 illis non penitus satur;

Coro: Quale furore vi agita stirpe mortale degli uomini? A che vi trae superbia? Dove volete ascendere? Troppo avidi, ignorate con quale rischio ambite le altezze di un malsicuro regno. Cercate fieri timori, continue minacce di morte. La morte è commista alla tirannide, il timore non è meno di morte. Ma a che vale dir questo? Così è: così l'ardire vola. Poi, quando cose grandi possiede, non affatto sazio di quelle, il cuore ne medita di maggiori. Voi nelle offese, o nobili, l'atroce colpa d'invidia, trae ardente e colora. Mai nessuno tollera altri a sè pari. E noi, plebe vilissima quanti e quali orridi esempi aggiungiamo alle brame dei potenti!

cor maiora recogitat.
 Vos in iurgia, nobiles,
 atrox invidiae scelus 130
 ardens elicit, inficit: ⁶
 numquam quis patitur parem.
 O quam multa potentium
 nos et scandala cordibus
 plebs vilissima iungimus! 135
 Illos tollimus altius,
 hos deponimus infimos:
 leges iuraque condimus,
 post haec condita scindimus.
 Nobis retia tendimus, 140
 mortale auxilium damus,
 falsum praesidium sumus.
 Haec demum iugulis luunt:
 nos secum miseri trahunt,
 nos secum cadimus; cadunt. 145
 Sic semper rota volvitur,
 durat perpetuum nichil.
 En, cur Marchia nobilis
 haec Tarvisia sic fremit,
 signis undique classicis 150
 clamor bellicus obstrepit,
 exardet furor excitus,
 gentes e requie trahit,
 cives otia deserunt?
 Dirum pax peperit nefas. 155
 Bullit sanguinis impetus
 et certamina postulat,
 partes crimina detegunt,
 ferrum poscitur urbibus,
 turbat iustitiae forum. 160
 Verona venit anxius,
 qui iam fert nova, nuntius.

Nuntius. Chorus.

NUNTIUS

Quelli leviamo più in alto, questi deponiamo tra gli infimi; fabbrichiamo leggi e patti, e appena fatti li stracciamo. A noi stessi tendiamo le reti, diamo aiuto mortale, siamo ingannevole presidio. Questo infine essi scontano, miseri, con le gole: ci traggono con sé: cadiamo con loro: cadono. Così sempre la ruota gira, niente dura perpetuo. Perché, ecco, così freme questa nobile Marca trevisana? Ovunque

Excelse mundi rector, omnipotens Deus,
altos abhinc tu forsitan caelos colis
nostro remotos aethere, et Marti sinis 165
soli regendas climatis nostri plagas?
O dira nobilium odia, o populi furor!
Finis petitus litibus vestris adest;
adest tyrannus, vestra quem rabies dedit.
Nefanda vidi.

CHORUS 170
Pande, quod series habet, flatu remisso;
siste, dum cedat frequens anhelitus.

NUNTIUS
Dicam aliquid ex gestis prius,
dedere quae praesentibus causas malis.
O, semper huius Marchiae clades vetus,
Verona, limen hostium et bellis iter, 175
sedes tyranni; sive sit terrae situs
belli capacis sive tale hominum genus
natura ab ipsa tale producat solum.
Intrinseca odia civium peperit nefas
in Marchia tunc, cum regimen urbis gerens 180
Estensis Azo marchio eiectus fuit:
favore falso fulta; non notus sagax
Ecerinus erat, in ambitum flagrans suum.
Hic coepta lis, hic Marchiae exitium fuit.

risuona clamore di guerra fra classiche insegne, riarde furore ridesto, strappa le genti alla quiete, abbandonano i cittadini le grate cure. La pace ha partorito un'atroce empietà, l'impeto del sangue bolle, e vuole guerre, i partiti compiono apertamente i delitti, ferro si chiede alle città, ferro turba i tribunali. Ma ecco ormai, a portare notizie, un nunzio che affannato giunge da Verona.

Nunzio: O eccelso reggitore del mondo, onnipotente Dio, forse tu da ora hai cura degli alti cieli, lontani dalla nostra sfera, e al solo Marte lasci da reggere le plaghe della nostra regione? O feroci odi dei nobili, o furore di popolo! Ecco la fine dovuta alle vostre liti, ecco il tiranno che la vostra rabbia ha creato. Inenarrabili cose ho veduto.

Coro: Di' tutto per ordine, ma prendi fiato prima, riposati che l'intenso affanno cessi.

Nunzio: Dirò, prima, qualche cosa dei fatti che produssero le cause dei mali presenti. O sempre di questa Marca antica rovina, Verona, soglia di nemici e via di guerre, sede del tiranno: sia che la positura della terra si addica alla guerra, sia che per sua stessa natura il suolo produca sì tale schiatta d'uomini! Una scellerataggine generò nella Marca gli odi intestini dei cittadini, e fu quando Azzo d'Este, il Marchese, che reggeva il governo della città, venne cacciato. Odi sostenuti da nascosto favore: ignorato stava un sagace Ezzelino ardendo nelle sue ambizioni. Qui cominciò la lite, qui la rovina della Marca. Perché il Marchese, cacciato di là, arse furente di giusta ira, e aderendo alla sua parte il conte Bonifacio unì le sue schiere alla vendetta. Braida sostenne sanguinosa indicibile strage.

Nam pulsus inde Marchio iusta furens 185
 exarsit ira, cuius in partem Comes
 Bonifacius haerens iunxit ultrices manus.
 Braida cruentae sustulit caedis nefas,
 litem diremit sanguine effuso prius
 campestre bellum, fusus et campis cruor. 190
 Dedere victi terga Monticuli fugae
 turpi recessu, scelere seducti suo,
 quos arce tuta sustulit Gardae lacus.
 Non ullus inde litibus finis fuit:
 fortuna varios partibus casus dedit. 195
 Exertus hinc Ecerinus, et vires agens
 in iurgia Salinguerra Monticulis favens,
 exinde Comes et Marchio, iuncti simul,
 traxere saeva ad bella populorum manus
 facile paratas. O, labans hominum genus, 200
 vulgus, et ad omne facinus in clades ruens,
 voces secutum et negligens facti fidem!

CHORUS

Procede: redeas unde coepisti prius.
 Sermone cur nos anxios dudum tenes?
 Quae nova?

NUNTIUS 205
 Nova audietis et finem statim.
 Iam iam peregi exordia et causas cito
 saevae tyrannidis. Ita ut ancipites vices
 facileque verti Marchiae vidit statum,
 tunc fovit odia Ecerinus, exacuens dolo
 partes amicas, litis et causas movet 210
 sedatque motas arbiter dirus latens.
 Sic sic repente, ut maior, augmentat statum,
 sicque eminentes clanculum calcat viros,
 dum restat ipse, magna qui solus potest.
 Quidnam revolve? Taliter serpens fera 215
 subiit tyrannis, sicque Veronam iugo
 dolis et astu traxit Ecerinus suo.
 Quid plura? Coepti colligo formam novi.
 Eversa terra nobilis pretio iacet

Dopo il sangue già versato, decise la lite una guerra campale, e sangue versato sui campi. Vinti, i Montecchi volsero in fuga le schiere con vergognosa ritirata, condotti lontano dalla loro stessa colpa, e li sovvenne il lago nella sicura rocca di Garda. Da allora non fu mai fine alle contese, e la fortuna diede

parens tyranno Padua: iam sceptrum tenet, 220
 agens superbas dirus Imperii vices
 Ecerinus. Ah quot exitia, populis minax,
 promittit atrox! carceres ignes cruces
 tormenta mortes exilia diras fames.
 Sed, o maleficis digna permittens Deus 225
 supplicia, meriti nobiles primi luunt;
 qui vendidere, scelera iam expendunt sua.

CHORUS

Christe, qui caelis resides in altis
 patris a dextris solio sedentis,
 totus an summi illecebris Olympi 230
 gaudiis tantum frueris supernis,
 negligis quicquid geritur sub astris?
 Non tuas affert fremitus ad aures
 rumor humani generis per auras?
 Sanguis Abel ad Dominum querelas 235
 pertulit, fratrem perhibens cruentum.
 Foeda Gomorrae Sodomaeque labes
 imbre ⁷ divinam satiavit iram.
 Cur modo non sic, moderator aequi,
 cernis errores hominum modernos? 240
 Praepotens nostro dominatur aevo
 saeva tyrannis,
 nullam quam mundo memoravit aetas.
 Bistonis ⁸ cedit stabuli vetustas

alterne vicende alle parti. Di qui sorse Ezzelino, e si levò Salinguerra portando forze nelle discordie a favore dei Montecchi: di là il Conte e il Marchese, insieme trassero in fiere guerre schiere di popoli raccolte facilmente. O volgo, labile schiatta d'uomini, che irrompi nelle stragi ad ogni scelleratezza, per correr dietro a voci, incurante della sostanza del vero.

Coro: Continua: torna da dove prima hai iniziato. Perché ci tieni ancora ansiosi con parole? Le novità, quali sono?

Nunzio: Udirete subito le novità e il loro esito. Ho appena finito di dire i primordi e le cause della fiera tirannide. Come Ezzelino ebbe visto così ambigue le vicende e facile sovvertire lo stato della Marca, attizzò gli odi: inimica con l'inganno le fazioni amiche, e suscita cause di contesa, e suscitata le spegne, terribile arbitro nascosto. Via via, come maggiore, rapidamente aumenta il suo stato, e gli uomini eminenti di nascosto conculca: finché rimane lui, che solo può le grandi cose.

Ma che rimugino? Così serpeggiando subentrò la crudele tirannide, e così con inganni ed astuzia Ezzelino trasse al suo giogo Verona. Che più? Basta poco a dire la nuova impresa. Venduta, travolta, la nobile cittàforte di Padova giace soggetta al tiranno. Già lo scettro tiene, esercitando spietato le superbe veci dell'Impero, Ezzelino. Ah! quante stragi, minaccioso ai popoli, nella sua atrocità promette! carceri, roghi croci torture morte esili e crudeli fami. Ma, o Dio che permetti dovuti supplizi ai rei, meritatamente per primi scontano i nobili: coloro che vendettero, già pagano i propri delitti.

nota seu torvi rabies Procustis,	245
cedit et pravi feritas Neronis.	
Carceres edunt tenebris opacis	
morte vivaci gemitus iacentum;	
mors famis vinctis sitis et nefandae	
donat extremum miseranda finem	250
saepe petitum.	
Plebe cum tota populus subegit	
colla, devoti veluti iuveni	
victimis sacras veniunt ad aras.	
Invenit causas dominus patrandae	255
caedis in cives sceleratus omnes:	
pervigil semper timet, et timetur.	
Iura naturae vitiis laborant,	
exulat nostris pietas ab oris,	
regnat Herinis.	260
Frater, ut saevo placeat tyranno,	
fratris incumbit iugulo cruentus:	
proh dolor! patrem rogitat cremandum	
natus, ardentes subicitque flammas.	
Ille tantorum scelerum superstes	265
asperans saevas Ecerinus iras,	
prolis ut semen pereat futurae,	
censet infantum genital recidi,	
feminas sectis ululare mammis.	

Coro: Cristo, che stai nell'alto dei cieli alla destra del Padre che siede sul trono, forse inteso tutto ai richiami del sommo Olimpo godi soltanto delle gioie supreme, trascuri quanto si compie sotto le stelle? Non porta per l'aria un fremito alle tue orecchie il clamore del genere umano? Il sangue di Abele portò il suo lamento al Signore, e rivelò il fratello insanguinato. La sozza macchia di Gomorra e Sodoma nella pioggia saziò l'ira divina. Perché, ugualmente ora, moderatore di giustizia, non guardi gli errori degli uomini d'oggi? Sul nostro tempo domina sovrana la cruda tirannide, quale nessuna età ricordò sul mondo. Cede l'antica stalla del Trace, o la famosa rabbia del torvo Procuste, cede persino l'efferatezza del crudele Nerone. Le carceri inghiottono nelle dense tenebre i gemiti di chi giace vivendo la morte: miseranda morte di fame e di orribile sete offre agli incatenati l'estrema fine spesso invocata. Il popolo con tutta la plebe ha sottoposto i colli, come vanno i votati giovenchi alle are consacrate ai sacrifici. Contro i cittadini tutti trova ragioni di perpetrare stragi lo scellerato signore. Vigilantissimo teme sempre, ed è temuto. I diritti di natura vengono meno, esula la pietà dai nostri lidi, regna l'Erinni. Il fratello, per piacere al crudele tirano, balza cruento sulla gola del fratello: ahimè dolore! il figlio invoca per il padre il rogo, e vi getta sotto le torce ardenti. Egli, Ezzelino, superstite di tanti delitti, inasprendo le crudeli ire, perché il seme di futura prole perisca, ordina che siano recisi i genitali dei bimbi e che le donne ululino per le resecate mammelle. Steso nelle cune un coro d'innocenti mutilato piange dalle labbra che non sanno ancora parlare: e va cercando nelle cieche tenebre la luce, privato della vista. Perché sopporti, Dio, così grandi follie e non scagli, come suoli, i tuoi fulmini? Perché non si spalanca la terra sotto i piedi, così che sprofondi nelle tenebre d'Inferno questo drago, distruttore del genere umano? Te, Padre del cielo, il popolo redento, di nuovo caduto, supplice invoca.

Stratus in cunis chorus innocentum 270
 luget indocto mutilatus ore;
 lumen in caecis tenebris requirit
 lumine cassus.
 Quid Deus tantos pateris furores,
 quos soles et non iacularis ignes? 275
 Terra cur non sub pedibus dehiscit,
 hic ut infernas subeat tenebras
 anguis, humani generis peremptor?
 Te Patrem caeli populus redemptus
 invocat supplex, iterum relapsus. 280

Ecerinus. Albricus.

ECERINUS
 Matris relatu, vera quem prodit fides,
 Ditis cruenti semine egressi sumus,
 hoc digni patre; tale nos decuit genus. ⁹
 Sic fata forsitan expetunt, quae nos Deus
 prohibere curans, esse sic ultro sinit; 285
 nam quisque liber arbiter in actus suos.
 Delicta poscunt gentium ultrices manus:
 ergo, ministri scismatis ¹⁰ mundo dati,
 quid plus inanes ducimus frustra moras?
 Capiamus urbes undique et late loca. 290
 Verona Vicentia Padua nutu meo
 iam subiacent: progrediar ulterius cito.
 Promissa Lombardia me dominum vocat:
 habere puto. Meos nec ibi sistam gradus. 295
 Italia michi debetur. Haud equidem satis
 nec illa. Ad ortus signa referantur mea,

Ezzelino: Testimone la madre, mossa la fedele sincerità, noi veniamo dal seme del sanguinoso Dite, degni di questo padre; tale origine ci è di vanto. Così forse esigono i fati, che Dio, non curando di proibirli, lascia essere come vogliono. Ciascuno è infatti libero e arbitro dei propri atti. Le colpe dei popoli chiedono mani vendicatrici: perché più dunque, dati al mondo ministri di morte, traiamo inutilmente vuoti indugi? Conquistiamo città per ogni dove e largamente fortezze. Già Verona Vicenza Padova soggiacciono al mio cenno: rapidamente mi spingerò più avanti: la Lombardia mi è promessa e mi invoca signore: conto già d'averla; né là fermerò i miei passi: l'Italia mi è dovuta. Non che, invero, neppure quella basti: a levante si portino le mie insegne, di dove già cadde Lucifero mio padre, dove forse nella mia potenza rivendicherò il cielo. Mai così grande guerra portarono a Giove Tifeo o Encedalo un tempo, o nessun altro gigante. Volgerò le insegne al sud, là dove mezzogiorno per il caldo astro avvampa.

meus unde cecidit Lucifer quondam pater,
 ubi vendicabo forsitan caelum potens.
 Numquam Typheus aut Encheladus olim Jovi
 tantum intulere proelium aut ullus gigas. 300
 Convertam ad austrum signa, qua medius dies
 flagrat tepenti sidere.

ALBRICUS
 Infernus annuat pater.

ECERINUS
 Propere annuet.
 Et tu quid audes, frater?

ALBRICUS
 Edissero statim. 305
 Tarvisium tyrannidi paret meae:
 Feltro subacto, ad Julii pergam Forum
 subigamque totas Arctici gentes poli.
 Hoc quoque parum est. Non desinam. Restat michi
 vicenda triplex Gallia et sero videns
 pars occidentis usque quo oceanus diem 310
 absorbet.

ECERINUS
 O mi frater, o magno sate.
 Plutone, tantis ausibus vires ferat,
 tellure rupta spiritus nocuos pater
 nobis faventes commodet; functi quibus
 corpora trahamus et animas Orcho simul. ¹¹ 315
 I, dire frater, infimi proles dei,
 et bella mecum, pace sublata, move

Alberico: Il padre infernale lo voglia.

Ezzelino: E lo voglia presto. Ora tu che tenti fratello?

Alberico: Lo dico subito. Treviso è soggetta a me: soggiogata Feltre, volgerò al Friuli, sottoporro tutte le genti del settentrione. Anche questo è poco: non desisterò: mi resta da conquistare la triplice Gallia e la parte occidentale, che nell'ora tarda ha luce, fin dove l'oceano inghiotte il giorno.

Ezzelino: O fratello mio, figlio del gran Plutone, a così alti ardimenti dia le forze il padre, e dalla terra squarciata ci assegni spiriti molteplici in aiuto. Compiuta l'opera trarremo insieme all'Orco i corpi e le anime. Va, o fratello fiero, stirpe del dio degli abissi, e con astuta frode, rotta la pace, muovi guerra contro me, contro me fingiti irato. Questa ingannevole apparenza trarrà a morte molti transfughi dell'una e dell'altra parte. E sia la fede data, e la pietà, sempre lontana dai nostri atti.

sub fraudis astu; finge te iratum michi:
dolosa species haec ad interitum trahet
hinc inde multos transfugas.¹² Absit fides
pietasque nostris actibus semper procul. 320

Ecerinus. Ziramons. Frater Lucas.

ECERINUS
Ziramons?

ZIRAMONS
Domine.

ECERINUS
Dic age, quid est? propere indica
Iacet Monaldi corpore abscisum caput, nullo tuente? ¹³

ZIRAMONS
Publico squallet foro
putata cervix; nullus et caesum movet. 325

ECERINUS
Quicquam rebelle constat?

ZIRAMONS
Omnino nichil.

ECERINUS
Hem vicimus! iamque omne fas licet et nefas.
Ferro tuenda civitas nostro vacat.
Cum plebe pereat omne nobilium genus;
non sexus aetas ordo non ullus gradus
a caede nostra liber aut expers eat. 330
Vagetur ensis undique et largus cruor
abundet atra tabe perfusus foro:

Ezzelino: Ziramonte?

Ziramonte: Signore

Ezzelino: Su parla, che accade? presto, racconta. La testa di Monaldo giace troncata dal corpo, senza difesa da alcuno?

Ziramonte: Sta squallido sul pubblico foro il capo mozzo, e nessuno rimuove l'ucciso.

Ezzelino: Vi è indizio di nessuna ribellione?

Ziramonte: Di nessuna affatto.

hinc inde patulae corpora ostendent cruces;
subdantur ignes, illa qui flammis cresent,
stilletque sanies: fumus ad summos polos
a me litatas victimas tales ferat. 335

FRATER LUCAS

Inclite Ecerine, parce, da fandi locum;
annue parumper, obsecro, ut tutus loquar.

ECERINUS

Contexe. ¹⁴

FRATER LUCAS

Mira res. Quid est quod te movet, 340
o homo? Homo es, nec est ut hoc unum neges.
Mortalis ergo; nam omne, quod oritur, occidit.
Servare seriem cuncta, si pensas, vides.
Terra mare caelum et illa, quae substant eis,
gerunt statutas legibus certis vices. 345
Quae pallet hieme, tempore aestatis viret,
certasque certis mensibus fruges alit
tellus. Procellis aestuat vestis mare,
turbine remisso quod patitur ultro rates.
Caelum intueris orbibus motum suis; 350
stabiles perennis sustinet cardo polos;
disposita sidera peragunt cursus vagos
sub lege certa. Sed quis haec praepotens movet? ¹⁵
Excelsus horum motor omnipotens Deus:
hic aequus aequa lance dispensat sua, 355

Ezzelino: Eia, si è vinto! tutto ormai, lecito e illecito, è permesso. La città è libera per la tutela del nostro ferro. Con la plebe muoia ogni stirpe di nobili: non sesso età ordine, non grado alcuno vada franco ed esente dalla nostra strage. Trascorra ovunque la spada, e il sangue largamente versato, nero marcendo, abbondi per il foro. Di qua, di là, aperte croci ostentino corpi: roghi si pongano sotto, che con le fiamme li ardano, e coli il marciume, e il fumo porti ai sommi cieli tali vittime, che io offro loro in sacrificio.

Frate Luca: Inclito Ezzelino, perdona, concedimi di parlare: consentimi, te ne scongiuro, che per poco, sicuro, io possa dire.

Ezzelino: Tessi.

Frate Luca: Mirabile cosa: che è che ti muove, o uomo? Sei uomo: e questo almeno non ti è possibile negare. E mortale, dunque: perché tutto quel che nasce, muore. Se consideri, vedi come tutte le cose osservino un ordine. La terra il mare il cielo, e tutto quanto sottostà ad essi, sopportano avvicendamenti stabiliti da sicure leggi. La terra, che d'inverno impallidisce, verdeggia nella stagione estiva, e in determinati mesi matura determinati frutti. Il mare infuria di vaste procelle, e, cessato il turbine, regge tranquillamente i navigli.

quae fecit, opera: dictus hic ordo sacer
iustitia. Iustus hanc coli voluit Deus
a se creatis hominibus mortalibus.
Hos esse tales edocent primo insitae
natura ab ipsa Caritas Spes et Fides. 360
Has, crede, quisque pectori innatas habet,
traducat error devius quemquam licet.
Converte, quaeso, igitur ad has species boni,
ut Caritas pia proximo parcat tuo,
speresque gratiam misericordis Dei; 365
quae consequi omnia sancta te faciet Fides.

ECERINUS
Videtne celsus ista quae facio Deus?

FRATER LUCAS
Videt.

ECERINUS
Retundet ipse cum prorsus volet?

FRATER LUCAS
Quidni? retundet.

ECERINUS
Ergo quid segnis facit?

FRATER LUCAS
Expectat humilis, pertinax cedat furor 370
et ipse retrahas caedibus tantis manum.

ECERINUS

Tu vedi il cielo muoversi nelle sue orbite: un eterno cardine sostiene stabilmente i poli; entro sicura legge le sparse stelle conducono i loro erranti corsi. Ma chi, potenza prima, muove le cose? Eccelso motore d'esse è l'onnipotente Dio. Egli, giusto, con giusta bilancia governa le sue opere, quante ne ha create: e tale sacro ordine si chiama giustizia. Questa il giusto Dio volle che fosse onorata dagli uomini, soggetti a morte, creati da lui. Che essi siano tali insegnano, primariamente insite dalla natura stessa, fede, speranza e carità. Queste, credimi, ognuno le ha innate nel petto, anche se alcuno dall'errore sia tratto fuori di strada. Volgiti, dunque, ti prego, a questi splendidi beni, così che la tua carità perdoni al tuo prossimo e tu spera grazia dal Dio di misericordia: la santa fede ti farà conseguire tutto questo.

Ezzelino: L'eccelso Dio vede o no quel che faccio?

Frate Luca: Lo vede.

Ezzelino: Lo può egli rintuzzare appena voglia?

Frate Luca: Come no? lo può rintuzzare.

Unius igitur interit multos salus.
Quis hic Deus, cui carior multis fui?

FRATER LUCAS

Ecerine, crede, carior Saulus ¹⁶ fuit,
peccare postquam desiit. Mitis Deus 375
redemptor animas ipse venatur suas
errore falso devias pastor bonus;
errore lapsos adiuvans vitam suis
ad abluenda crimina elongat pius.

ECERINUS

Me credo mundo, scelera ut ulciscar, datum, 380
illo iubente. Plurimas quondam dedit
vindex iniquis gentibus clades Deus,
ceteraque meritis debita exitia suis.

Diluvia culices grandines ignes fames,
ne mentiar, Scriptura testatur Vetus. 385

Dedit et tyrannos urbibus, licuit quibus
sine ordine, sine fine, strictis ensibus
saevire largo sanguine in gentes vage.
Nabuchodonosor, Aegyptius Pharaon, Saul,
proles Philippi gloriosa Macedonis, ¹⁷ 390

hi pervetustae memoriae, nostrae quoque
praelata mundo Caesarum egregia domus,
felicis unde memoriae exortus Nero,
polluere ¹⁸ caedibus quot hi mundum suis?

Ezzelino: Perché dunque tarda a farlo?

Frate Luca: Paziente aspetta che cessi il tuo pertinace furore, e tu stesso ritragga la mano da così grandi stragi.

Ezzelino: La salvezza di uno solo, dunque, costa la vita di molti. Chi è questo Dio al quale fui più caro di molti?

Frate Luca: Credi, Ezzelino, Saulo fu più caro dopo che lasciò di peccare. Benigno, Dio redentore, va in traccia egli stesso, buon pastore, delle sue anime sviate dall'ingannevole errore: e, per aiutare gli spersi nell'errore, prolunga pietoso ai suoi la vita perché possano lavare i loro delitti.

Ezzelino: Io mi credo dato al mondo perché, per volere di lui, vendichi i delitti. Molte stragi un tempo inflisse e genti inique Iddio vendicatore, e altri flagelli meritatamente dovuti: diluvi, insetti, grandine, fuoco, carestie. Che io non menta, è testimone l'antica Scrittura. Diede anche tiranni alle città, ai quali fu lecito, senza legge, senza limite, con le spade impugnate infierire largamente sui popoli in laghi di sangue. Nabucodonosor, il Faraone d'Egitto, Saul, il grande figlio di Filippo il Macedone, delle più antiche età quelli: e anche della nostra, la gloriosa casa dei Cesari preposta al mondo, da cui nacque, di felice memoria Nerone. Di quante loro stragi, costoro, tinsero il mondo? di che vasto sangue rosseggiò il mare profondo per loro ordine? Né Dio, che vedeva, volle impedirlo, lasciando che tutto fosse come voleva essere.

Quantis cruoribus rubuit altum mare,
illis iubentibus? Nec inspector Deus
prohibere voluit, esse sic ultro sinens. 395

Nuntius. Ecerinus. Ansedisius. Commilitones.

NUNTIUS
Audi negandum, teste nisi certo, novum:
en, ipse vidi. Parce, dum, verum loquar.

ECERINUS
Evelle nugas, vane iactor, tuas. 400

NUNTIUS
Progressa Venetis exulum fervens aquis
invasit agros magna Patavorum cohors
Ferrariensiumque, quot plenae rates
deferre poterant, totus et Venetus favor,¹⁹
cruce praevia Papaeque legato duce. 405
Districtualium subito victis locis,
venere ad urbem. Currit ad pontem pedes;²⁰
subiectus altis incremat portas focus
undante fumo. Desuper nullus stetit,
Omnisque cessit victa custodum manus. 410
Capta Padua est, et exules illam tenent.

ECERINUS
Abscede, mendax serve: mulctatus pede
praemium²¹ relatu tolle condignum tuo.
Ast Ansedisius ecce venit hac. Hem, quid est?

Nunzio: Ascolta una notizia incredibile, se non vi fosse un testimonia certo: ecco io stesso ho veduto. Perdona se dico il vero.

Ezzelino: Caccia fuori le tue baie, vanitoso smargiasso.

Nunzio: Venendo sù per i fiumi veneti, una tumultuosa e grande coorte di esuli padovani e ferraresi, quanti i navigli pieni potevano portarne, e tutti i rinforzi dei veneziani, con la croce innanzi e, duce il legato del papa, invasero le campagne. Vinte subito le difese dei distretti, vennero alle città. Un fante corre al ponte: il fuoco gettato al loro piede brucia le alte porte fra vortici di fumo. Nessuno di sopra ha resistito, e tutte le schiere di custodi vinte han ceduto. Padova è presa, e gli esuli la tengono.

Ezzelino: Via di qui, servo bugiardo: e col taglio di un piede prendi il degno premio del tuo racconto. Ma ecco che arriva Ansedisio, Che avviene?

Ansedisio: Perduta la città di Padova: i nemici la tengono.

ANSEDISIUS
Amissa Paduae civitas: hostes habent. 415
ECERINUS
Amissa vi?

ANSEDISIUS
Vi amissa.

ECERINUS
Qua?

ANSEDISIUS
Ferro fuga et ignibus, vinci quibus et urbes solent. ²²

ECERINUS
At te superstite, sola quem facies notat
illaesa noxium, sceleris index tui?
Secede, cui non poena sufficiat necis. 420
Commilitones, nostra quid virtus petit?
Animos viriles casus infestus probat.

COMMILITONES
Magnanime princeps, tolle consilium tuis
salubre votis. Subito Paduanos cape,
Verona vinctos teneat et carcer tuus: 425
mortes minare rigidus et Paduam celer
accede; muros milites cingant tui.
Invade trepidos, tolle pendentes moras;
terror suorum, noster et magnus vigor
sternent rebelles: victor optatum feres. 430

Ezzelino: Perduta con la forza?

Ansedisio: Perduta con la forza.

Ezzelino: Quale?

Ansedisio: Con il ferro, il fuoco, la fuga e con quanto le città sogliono essere vinte.

Ezzelino: Ma te superstite, che basta l'aspetto illeso, segno del tuo delitto, a dichiarare colpevole? Via di qua, e troppo esigua pena ti sia la morte. Compagni che chiede il vostro valore? Un caso molesto sperimenta gli animi virili.

Compagni d'arme: Magnanimo principe, prendi una decisione salutare ai tuoi desideri. Arresta subito i nativi di Padova, e li raccolga in ceppi il tuo carcere a Verona: minaccia loro severo la morte e marcia rapidamente su Padova: le tue forze ne assedino le mura: da' l'assalto finché trepidano, leva ogni indugio, il loro terrore per i parenti e il nostro grande impeto prostreranno i ribelli: vincitore adempirai il tuo voto. Al nostro ardire darà aiuto la fortuna.

Coro: O fallace prevedere degli uomini, ignaro dell'ambiguo esito e della sorte avvenire! Poi che tramuta le instabili vicende il moto continuo della perpetua ruota.

Fortuna vires ausibus nostris dabit.

CHORUS

O fallax hominum praemeditatio
eventus dubii sortis et inscia
venturae! instabiles nam variat vices
motus perpetuae continuus rotae. 435
En atrox Ecerinus citus advolat.
Assuetam Paduam colla iugo dare
infestam reperit, iussaque spernere
vallatam aspiciens, agmine circuit;
ad ripas acies fluminis admovet. 440
Stat contra series ordine militum
inspectans oculis ora tyrannica;
infandas rabies ausibus exprobrat.
Postquam nulla virum spes Paduae manet,
retro vertit equum castraque summovet; 445
Veronam redit iram exacuens suam.
Ad caedes properat concitus impias,
captivos Patavos innocuos fame
caecis carceribus conficit et siti,
et vitas adimit milibus undecim. 450
Nullis plaustra vehunt agnita corpora:
non natum genetrix, non mulier virum
agnovere suos certave funera:
communes lacrimae desuper omnibus.
Desunt praedia tot busta recondere, 455
corrumpit sanies aethera desuper.
Spectator queritur iudicii parum,
dum restat Patavum quod reparet genus.

Ecco l'atroce Ezzelino rapido vola. Padova, già avvezza a piegare al giogo i colli, trova nemica, e, vedendola cinta di vallo, irridere alle sue ingiunzioni, la circonda di armati, muove l'esercito contro gli argini del fiume. Di fronte stanno in bell'ordine le schiere dei soldati, che con gli occhi scrutano la faccia del tiranno, con ardimento rintuzzano gli indicibili furori. Dopo che a tanto uomo non resta nessuna speranza di Padova, volge indietro il cavallo e rimuove gli accampamenti; torna a Verona acuendo la sua ira: s'affretta furioso a empie stragi. Gli innocenti prigionieri padovani, nelle cieche carceri, per fame e sete finisce e toglie la vita a undicimila. I carri portano corpi che nessuno riconosce: non la madre il proprio figlio, non la moglie il proprio marito riconobbero, o sicuri funerali: comuni su tutti le lacrime. Mancano i campi a coprire tanti corpi: di sopra, la putredine inquina l'atmosfera. Guarda egli, e lamenta la pochezza del giudizio, finché tanto resta da rinnovare la schiatta padovana.

Ezzelino: La fortuna avversa offre energie agli uomini forti, deprime i vili: contro il suo impeto lotta la forza d'animo. Padova resta da vincere a suo tempo. Invertite la marcia. La gente lombarda, quanta giace raccolta in qua dalle Alpi galliche, chiede di essere sottomessa alle mie insegne.

Ecerinus.

ECERINUS

Adversa vires fortibus praebet viris
fortuna, viles opprimit: pugnat vigor 460
adversus eius impetum. Restat suo
vincenda Padua tempore. Abscedite retro.
Lombarda signis appetit subdi meis
gens tota ab infra Gallicis degens iugis.

Nuntius. Chorus.

NUNTIUS

Huc huc venite quisquis optatum velit 465
finem malorum scire et e summo datam
caelo quietem, thure placetis Deum;
iuvenes senes viduae, colite festum diem:
in vos ab alto iustus inspexit Deus.

CHORUS

Tanta ergo nova iam breviter expedias, bone. 470

NUNTIUS

Iam iam occupata Brixia, Ecerinus ferox,
favore Cremonensium, rupta fide
exclusit illos: Pellavicino quoque
iam dudum amico mortis insidias tulit.
Spe ductus alta deinde nobilium, celer 475
movit iter et fraude Mediolanum petit.
Sed spe tyrannus ipse delusus sua
in se paratas hostium sensit manus;
sensit Cremonae Mantuae Ferrariae
unaque Bosi et Pellavicini fides 480

Nunzio: Qui qui venite, chiunque voglia sapere il desiderato termine dei mali e la pace concessa dal sommo cielo. Placate Dio con gli incensi: giovani, vecchi, vedove, onorate questo giorno di festa! Il giusto Dio guardò su di voi dall'alto.

Coro: Via, da bravo, spiega in breve così grandi notizie.

Nunzio: Appena occupata, con l'aiuto dei cremonesi, Brescia, il fiero Ezzelino, rotto il patto ne cacciò quelli: e al Pellavicino stesso, già da tempo suo amico, tese insidie mortali. Poi, tratto da grande speranza nei nobili, rapido muove il cammino e marcia furtivamente su Milano. Ma deluso, egli, il tiranno, nella sua speranza, avvertì che lo attendevano schiere di nemici contro lui armate: si rese conto dell'alleanza di Cremona Mantova Ferrara, e insieme di Buoso e del Pellavicino, spontaneamente giurata al suo ultimo sterminio. Fissarono quelli le insegne collegate al guado dell'Adda, sapendo che di là doveva passare Ezzelino nel ritorno.

in eius omnes sponte iuratas necem.
 Collata ad Aduae signa fixerunt vadum,
 a quo reverti constat Ecerinum loco.
 Nec segnis alia parte Martinus gradum
 distulit, et armis, plebe stipatus sua,– 485
 a Turris alto sanguine educens genus
 Martinus audax– egit ancipitem retro
 senem tyrannum. Dumque convertens iter
 ad flumen Aduam signa, quae ad pontem, videt
 infesta, quid agat anxius dudum stetit. 490

CHORUS

Quid ille tantis viribus septus facit?
 Quis vultus aut actus?

NUNTIUS

Facit, ut alvo lupo
 pleno repulsus, dentibus frendens, canes
 circumlatrantes conspicit, multam ferox
 ex ore spumam mittit et orbis rotat. ²³ 495

CHORUS

Progredere et ultra.

NUNTIUS

Hinc inde seclusus, furens,
 miscere in hostes impares horret manus.
 Pons occupatus transitum prorsus negat
 hinc inde et hostes parte conflictum parant

Né dall'altra parte Martino indugiò a muovere piede: e con le armi, circondato dai suoi popolari, il coraggioso Martino, che trae la sua origine dall'alta schiatta della Torre, spinse indietro il dubbioso vecchio tiranno. E quando questi, invertendo la marcia verso la riviera dell'Adda, vede contro di lui rivolte le insegne nemiche che erano al ponte ristette a lungo in ansia su come agire.

Coro: Circondato da tante forze, che fa? che volto ha, che gesti?

Nunzio: Fa come lupo dal ventre pieno, che, respinto digrigna i denti, guarda i cani che latrano intorno, emette furioso gran spuma dalla bocca e rotea gli occhi.

Coro: Continua, e poi?

Nunzio: Di qua di là serrato, furibondo, paventa la mischia delle sue impari forze con i nemici. Il ponte occupato gli nega del tutto il passo: di qua e di là, su doppio fronte, i nemici si preparano ad attaccarlo, lo sfidano con degne invettive. E mentre dubita da quale parte tentare la fuga, una freccia lanciata gli trapassa il piede sinistro. Chiede ai compagni il nome del luogo: «Questo è il fiume Adda e questo il guado di Cassano» «Ahi Cassano Assano Bassano! Qui mi dicesti, o madre, essere il mio fato di morte: qui dover essere la mia fine. Chi fidando nei propri sentimenti, potrebbe revocare il destino?». E incitando il cavallo e incalzandolo, si fa la via tra i flutti e occupa la riva, aprendo agli altri lo stesso cammino da lui preso.

utraque, dignis concitant illum probris. 500
 Tragula sinistrum missa traiecit pedem
 cunctantis, a qua parte nitatur fugae.
 Commilitones expetit nomen loci.
 «Hic Adua fluvijs hocque Caxani vadum».
 «Heu Caxan Axan Baxan! Hoc letum michi 505
 fatale dixti, mater; hic finem fore.
 Quis fata revocet sensibus fidens suis?»
 Tunc concitatum calcaribus urgens equum ²⁴
 viam per undas aperit et ripam occupat,
 idem inchoatum ceteris padens iter. 510
 Tunc ordo militum impiger contra stetit;
 caedit ruentes, terga quoque dantes viros,
 illum sequentes. Capitur Ecerinus statim
 frustra resistens: unus allidit caput,
 fracto cerebro; quisquis is, dubio vacat. 515
 Abductus inde spernit oblatas dapes
 curas salutis atque vitales cibos
 acerque moritur fronte crudeli minax
 et patris umbras sponte Tartareas subit.
 Positum cadaver tumba Suncini tenet. 520

CHORUS

Vota solvamus pariter datori
 digna tantorum, iuvenes, bonorum:
 vos senes, vos et trepidae puellae,
 solvite vota.
 Venit a summo pietas Olympo, 525
 quae malis finem posuit patris;
 occidit saevi rabies tyranni
 paxque revixit.
 Pace nunc omnes pariter fruamur,

Non tardò allora una schiera di nemici ad opporsi: fa strage di chi irrompe, come di quelli che fuggono, di coloro che lo seguono. Subito Ezzelino è catturato e invano resiste. Uno gli colpisce il capo e gli fende il cervello. Chi sia resta dubbio. Condotta via, sprezza le mense offerte, le cure salutari e il cibo sufficiente alla vita: e fiero muore, minaccioso nella fronte crudele, e di sua volontà scende alle paterne ombre tartaree. Una tomba di Soncino ne racchiude la spoglia deposta.

Coro: Sciogliamo insieme le dovute grazie, o giovani, al donatore di così grandi beni: voi vecchi, e voi trepide fanciulle, rendetegli grazie. Venne pietà dal sommo Olimpo, e pose fine ai mali perpetrati: cadde la rabbia del truce tiranno e la pace rivisse. Della pace ora tutti parimenti godiamo, e sia richiamato sicuro ogni esule: possa tornare alle proprie case in conquistata pace. Si prostrino tutti e percuotano con flagelli le reni, domino con frequenti battiture le colpe, perché alle grazie implorate consenta Dio nato da Vergine.

omnis et tutus revocetur exul, 530
 ad lares possit proprios reverti
 pace potitus.
 Supplices renes feriant habenis,
 ictibus crebris domitent reatus.
 Annuat votis Deus, ut petitis, 535
 virgine natus.

Nuntius. Chorus.

NUNTIUS
 A parte nulla tutus Albricus sui,
 iam derelictis rebus,– ut fuerat parum
 credendus ulli, et creditus nullis fuit–
 Zenonis arcem profugus in tutam fugit, 540
 consorte sociaque et sobolis omnis grege.
 Posuere castra circiter montem secus
 urbs ultiones expetens dignas triplex,
 Tarvisium Vicentia Padua: paribus
 adiere votis altus Azo marchio 545
 reliquique secum Marchiae illustres viri.
 At spes ut illi nulla preasidii fuit
 serperet et intro seditio et urgens fames
 mortisque metus instans, capitur ultro locus.
 O fulmini par hostis irati furor! 550
 Irrumpit agmen tecta sublimis domus.
 Hic rapti ab ubere matris infantis pedes
 carpit, tenellum robori allidens caput:
 fuso cerebro sparsus inscribit cruor
 genetricis ora. Ecerinus occurrit novus 555
 gladium tenenti, quem puer patruum vocat
 triennis. Ille: «Patruus edocuit tuus
 tradere nepotibus simile munus suis»
 ait, et patentes gutturis venas secat.
 Utque patulo immane populis constet scelus, 560

Nunzio: Da nessuna parte sicuro di sé, Alberico, già abbandonate le sue cose (come era stato malfido a tutti, così non ebbe fede presso alcuno), fuggitivo riparò nella sicura rocca di S.Zenone, con la consorte e compagna e il gregge di tutti i figli. Ma intorno al colle posero gli accampamenti tre città che reclamavano giuste vendette, Treviso Vicenza Padova: con uguale brama si aggiunsero il gran marchese Azzo e con lui gli altri illustri signori della Marca. E come a quello non restò alcuna speranza di aiuto, e dentro già serpeggiava la sedizione e la pressante fame e l'incombente terrore della morte, fu facile prendere la fortezza. Oh, simile a fulmine, furore di nemico irato! Irrompe la moltitudine entro l'eccelsa casa. Uno strappa alla mammella della madre un bimbo, e, prendendolo per i piedi gli schianta il capo tenerello contro una trave. Schizza il sangue misto a cervello e riga il volto della madre.

affigit hastae squalidum longae caput:
 corrugat ora repens rigor et orbes rotat,
 manum ferentis sanguinis replet lues:
 aliusque ²⁵ tremulum dentibus mandit iecur.
 Haec masculinae prolis Albrici horrida, 565
 sic dira et atrox triplicis strages fuit.
 Utque arce summa Albricus in populi manus
 venit, paranti falsa iam vulgo loqui
 ponitur apertae subditum frenum gulae,
 ducto, ut suorum vivus inspectet neces. 570
 Et ecce, thalamo rapta de summo, feris
 abstracta turbis, uxor Albrici venit,
 caelo refusis lumina intendens comis:
 strictus revinctas funis arcebat manus.
 Abinde quinque virgines tractae simul 575
 ante ora patrum crinibus fuis erant, ²⁶
 devota proles ignibus. Circumstetit
 hos vulgus omnis exprobrans actus truces.
 Ut, ad cubile belluis pressis, stetit
 circum rapaces turba venatrix lupos, 580
 patrata memorans damna et adducens canes,
 a caede gratas sponte subducens moras.

CHORUS

Procede, nobis pande supplicii modos.

NUNTIUS

Ardebat alta roboris magni strues.
 Odore piceo subdita exudant faces 585
 pinguisque stipites alit olivae liquor,

Corre Ezzelino novello incontro ad uno che impugna la spada, e, bimbo di tre anni, lo chiama zio. E quello: «Tuo zio ci ha insegnato di portare cosiffatto regalo ai suoi nipoti» dice, e squarcia le canne della gola aperte. E, perché il grande scempio sia manifesto alla gente, infigge su una lunga picca lo squallido capo: l'improvviso gelo contrae il volto e stravolge gli occhi, altro sangue riempie la mano del portatore. Intanto un altro maciulla con i denti un fegato palpitante. Questa fu, della triplice prole maschile di Alberico, la tanto orrenda e crudele e atroce strage. E quando, al sommo della rocca, Alberico cade nelle mani del popolo, a lui, che già si preparava a dire menzogne al volgo, viene cacciato dentro la bocca aperta un morso, ed è condotto a mirare, vivo, l'eccidio dei suoi. Ed ecco, strappata al sommo thalamo, trascinata da fiere turbe, la moglie di Alberico viene, con gli occhi rivolti al cielo e le chiome sciolte. Una stretta fune le stringeva, legate dietro, le mani. Tratte insieme di là le cinque fanciulle, erano innanzi agli occhi dei genitori con i capelli sciolti, prole destinata al rogo. Intorno a quelli si accalcò tutto il volgo rinfacciando le loro scelleratezze. Stette come, respinte le fiere presso la tana, torma di cacciatori intorno ai lupi rapaci, ricordando i danni subiti e aizzando i cani, ma tardando volontariamente la strage con assaporati indugi.

atramque nubem fumus ad caelum facit,
 fulgur superni murmurat ad instar toni,
 dabantque gemitus antra, ne quisquam neget
 intro subesse numen inferni Jovis, 590
 erant caminis ora, quae flammās vomunt.
 O misera sors parentibus spectabilis!
 Ordo innocentum imponitur in ignem prius.
 Incendit urens ut puellares sinus
 tetigitque flavas ardor infestus comas, 595
 retro resiliunt cassa quaerentes patrum
 praesidia: nocuis his sed amplexus negant.
 Ut vana spes per ambitus illas vage
 egit furentes, subito violentas manus
 iniecit ardens lictor, ²⁷ et matrem trahens 600
 una patenti subdit et gnatas rogo.

CHORUS

Quo filiarum et coniugis vultu necem
 Albricus, etsi non loqui poterat, tulit?

NUNTIUS

Volvebat atrox, sicuti alludens, caput,
 ut parvipendat, nutibus pandens suis. 605

CHORUS

Quis finis eius, fare, supremus fuit?

NUNTIUS

Tum plura stantem tela certatim virum
 petiere: pressit unus in dextrum latus

Coro: Continua, raccontaci come fu il supplizio.

Nunzio: Ardeva un'alta catasta di grossa quercia: sudano con lezzo di pece le fiaccole messe sotto, e un grasso liquore d'oliva alimenta i tronchi, e il fumo leva una nera nube al cielo. La fiamma crepita come il tuono dall'alto, e le cavità davano gemiti, così che nessuno negherebbe essere nascosto là dentro il nume del Giove infernale. Avevano le fornaci bocche che vomitavano fiamme. O miseranda sorte data in spettacolo ai genitori! Prima viene spinta al rogo la schiera degli innocenti. Non appena la nemica ardente fiamma si apprese ai lembi delle vesti giovanili e sfiorò le bionde chiome, balzano indietro invocando il vano aiuto dei genitori: ma a quei tristi è negato l'abbraccio. E poi che una vana speranza le ebbe spinte a fuggire di qua e di là come pazze, il littore del fuoco le ghermì con violenta mano, e, trascinandole gettò nell'aperto rogo la madre e le figlie insieme.

Coro: Con quale volto, anche se non poteva parlare, sopportò Alberico lo strazio delle figlie e della moglie?

Nunzio: Volgeva, il tristo, come dileggiando, il capo, e ostentava nei cenni di darvi poco peso.

gladium, sinistra parte qui fixus patet;
 per utrumque vulnus largus effluxit cruor: 610
 effulminat spatulas alius ensem tenuis.²⁸
 Cervice caesa, murmurat labens caput,
 stetitque titubans truncus ad casum diu,
 donec minutim membra dispersit frequens
 vulgus, per avidos illa distribuens canes. 615

CHORUS

Haec perpetuo durat in aevo
 regula iuris. Fidite, iusti:
 nec, si quando forsitan ullum
 quemquam nocuum sors extollat,
 regula fallit. Consors operum 620
 meritum sequitur quisque suorum.
 Stat iudicii conscius aequi
 iudex rigidus, iudex placidus;
 donat iustos, damnat iniquos.
 Haud hic stabilis desinit ordo: 625
 petit illecebras virtus superas,
 crimen tenebras expetit imas.
 Dum licet ergo moniti stabilem
 discite legem.²⁹

Note al testo dell'*Ecerinis*

1 Figlio naturale di Ezzelino il Monaco, e perciò fratellastro di Ezzelino ed Alberico.

2 Vi si identifica il mite fra Luca Belludi, compagno di S. Antonio da Padova in missione presso Ezzelino.

3 De Guidotis, figlio di una sorella di Ezzelino e suo vicario in Padova.

4 È il termine classico che indica una funzione, in realtà può trattarsi di volta in volta di Nunzi diversi.

Coro: Come fu, narra, all'ultimo la sua fine?

Nunzio: Allora molti dardi a gara furono scagliati su di lui dritto in piedi. Gli ficcò uno nel fianco destro la spada, che infissa compare dalla parte sinistra. Da entrambe le ferite uscì a fiotti il sangue. Gli fulmina un altro la spada giù per le spalle. Recisa la nuca, mormora piegandosi il capo. E a lungo stette vacillando il corpo prima di cadere. Finché il volgo in folla disperse a brano a brano le membra, distribuendole ai cani avidi.

Coro: Dura perpetua per i secoli questa norma di giustizia. Confidate, o giusti. E se mai accada che la sorte innalzi qualche perverso, la norma non mente. Ognuno segue e divide il merito delle proprie opere. Sta, consapevole d'equo giudizio, il giudice rigido, il giudice benigno: rimunera i giusti, condanna gli iniqui. Mai viene meno questo stabile ordinamento: alle gioie supreme sale la virtù, il delitto precipita nei neri abissi. Finché è lecito, dunque, imparate la stabile legge che qui vi dà monito.

5 *devota proles*, potrebbe anche significare *votata* ma mancando il complemento di riferimento, per esempio *votata* a un «simile e terribile destino...», resta il significato affettuoso del termine.

6 *Inficit*, tinge di colore di parte, guelfi, ghibellini, bianchi, neri. Di *partes* infatti si farà cenno in questo stesso coro (v. 158).

7 *imbre*, pioggia biblica, famosa, perciò non aveva bisogno di essere qualificata con l'aggettivo *igneo*.

8 *Bistonis*, Diomede re di Tracia, cfr. Seneca, *Herculens furens* vv. 227-28.

9 L'ordine trádito delle parole «hoc digni patre» è ametrico. La breve della tesi è ristabilita dalla trasposizione «hoc patre digni», presente, già prima di Padrin, nelle note di Villani, pubblicate in calce all'*editio princeps* del 1636: *Albertini Mussati Historia* ... cit. Le note del Villani furono ristampate nell'edizione curata dal Graevius: J.G. GRAEVIUS e P.BURMANNUS, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, 6.2, Leyden 1722.

10 *scismatis* divisione, scissione: per collegarsi alla premessa non si può pensare se non all'opera di decapitazione, di supplizio, di morte. Si ripensa ai vv. 109-110: «A me sia dato il compito di spada sanguinosa: io, io schietto esecutore etc....».

11 *functi quibus /corpora trahamus et animas Orcho simul*, seguendo l'interpretazione di Dazzi non mi pare si possa intendere: «con l'aiuto dei quali demoni riempiremo l'inferno di corpi e di anime». Riferisco il *quibus* a *ausibus* (già l'*haec* del v. 143 si riferisce alle colpe dei nobili enunciate nei vv. 129-132). Vedo qui enunciato il compimento delle opere e delle vite insieme dei due fratelli. Solo i loro corpi, in quanto generati da Lucifero, potevano essere rivendicati all'inferno.

12 *hinc inde multos transfugas*, seguendo ancora l'interpretazione di Dazzi non mi pare si debba intendere per esuli di due parti, ma più precisamente per transfughi dai due eserciti contrapposti, da Ezzelino e da Alberico e viceversa, per l'inganno della finta inimicizia fra di loro.

13 *nullo tuente*, non è da intendere «senza onore alcuno». A Ezzelino preme conoscere se v'è resistenza, ribellione (v. 326).

14 *Contexe*, fin da questa prima parola, che è fra la concessione e l'ordine, si rivela l'ironia di Ezzelino verso il frate, da cui s'attende il solito contesto di sillogismi: mettiti a tessere, fa la tua tela!

15 Il trimetro giambico «*sub lege certa. Sed quis haec praepotens movet?*» è ipermetro. Presenta, inoltre, un giambo al quinto piede, una configurazione che Mussato, seguendo il modello delle tragedie di Seneca, evita rigorosamente in tutta l'*Ecerinis* [vedi *Evidentia tragoediarum Senecae*, a cura di A. Ch. Megas, Thessaloniki, 1967, 127, 104 ss. «*quintus (pes potest esse) spondeus, ... vel anapestus, ... vel dactylus*»]. La sostituzione di *praepotens* con *potens*, proposta da Villani, non apporta pertanto alcun miglioramento, mentre la trasposizione proposta da Padrin «*sub lege certa. haec praepotens sed quis movet?*» rimette in ordine il verso. *Sed* si trova in terza posizione anche al v. 597 «*nocuis his sed amplexus negant.*» Per la posizione del pronome interrogativo si confronti il v. 124 «*ast haec dicere quid valet?*».

16 *Saulus* San Paolo, prima persecutore dei Cristiani.

17 Alessandro Magno

18 Alla luce dei quadrisillabi *adiere* (v. 545), *petiere* (v. 608), *prohibere* (vv. 285, 397), *potiare* (v. 97) ad inizio verso, non sembra consigliabile in questo verso adattare per sinizesi la forma quadrisillaba *polluere* alle esigenze metriche. [Tale proposta è stata formulata da H. MÜLLER, *Früer Humanismus in Oberitalien. Albertino Mussato: Ecerinis*, Frankfurt am Main, 1987, pp. 42-55]. La trasposizione proposta da Padrin: «*quot polluere hi caedibus mundum suis*» trova riscontro, tra l'altro, nell'aggettivo interrogativo *quantis* che anche nel verso successivo si trova in prima posizione.

19 Lo stesso comandante militare della spedizione era veneziano.

20 *pedes*, può essere usato a significare la fanteria, ma se si vuole dar senso alla notizia «incredibile», si può interpretare nell'atto di un singolo fante che incendia la porta, la caduta di Padova.

21 Non sarà possibile evitare il sinonimo, metricamente ineccepibile *pretium*, congetturato da Villani e da Padrin al posto del trådito *praemium*.

22 *vinci quibus et urbes solent*: si dovrebbe rendere «con cui anche le città sogliono essere vinte»; ma non è insolito nel Mussato metrico posporre la congiunzione, e l'interpretazione che ne risulta mi sembra più pregnante.

23 In questo verso solo *atque* è in grado di ripristinare, in luogo del trådito *et*, la lunga richiesta dal metro. La forma alternativa *ac*, presa in considerazione con *atque* dal Villani e dal Padrin, è sicuramente da rifiutare, perché usata da Seneca solo davanti a consonante.

24 Difficilmente si potrà contraddire la diagnosi di Padrin, che non crede Mussato capace di abbreviare in questo verso il – *car* –, lungo per natura. Manca, in effetti, nell'*Ecerinis* un parallelo specifico per la trasposizione da lui proposta: «*calcaribus tunc concitatum urgens equum*». La successione, piuttosto rara, di un vocabolo quadrisillabico (- - ~ -) seguito da un monosillabo lungo all'inizio di un trimetro giambico è, tuttavia, attestata nelle tragedie di Seneca. (per esempio; *Tro.* v. 324 – *navalibus pax*; *Med.* V. 213 *palustribus aqua*).

25 *aliusque* diamo alla congiunzione il valore di «intanto», perché non v'è dubbio che il poeta abbia voluto qui raffigurare lo scempio del terzo figlio di Aberico. Dirà infatti subito dopo: *Haec masculinae prolis Albrici..... triplicis strages fuit.* (vv. 565-6).

26 *erant* si dovrebbe grammaticalmente congiungere al *tractae* del verso precedente, ma la sua collocazione fa pensare che il poeta abbia voluto, più che indicare l'azione, rendere il quadro patetico.

27 Addetto al fuoco.

28 La tradizione di questo verso resta discussa. In opposizione alla proposta antica, ma poco convincente, «*effulminat spatulas alius ense tenus*», accettata già da Villani; Padrin può citare a riscontro della sua congettura «*ense inruens*», oltre a Virgilio, *Aen.* 3, 222, «*inruimus ferro*», i composti con *in-* (in elisione) alla fine di un giambo, come al v. 62 «*portentum indicans*», e al v. 359 «*primo insitae*».

29 Concludendo aggiungo qualche nota sulla prosodia di Mussato. Mussato segue l'uso linguistico antico. Per quanto concerne, in particolare, l'abbreviamento della -o finale, l'*Ecerinis* presenta le stesse licenze che si trovano nelle tragedie di Seneca: [cfr. R. HARTENBERGER, *De o finali apud poetas Latinos ab Ennio usque ad Iuvenalem*, Diss. Bonn, 1911, 65-8; 97, 101 ss.] *subito* (vv. 34, 406, 424 e 599) viene abbreviato di regola in finale; *ordo* termina due volte con la o breve (vv. 330, 511) e una volta con la o lunga (v. 356); allo stesso modo la -o risulta breve in *imago* (v. 21). Neppure l'abbreviamento della -o nella prima persona singolare è insolito: vedi *puto* (v. 294), *credo* (v. 380), *recolo* (v. 26), *edissero* (v. 304). La quantità della -o finale oscilla in *ergo*, che presenta la lunga ai versi 288, 342 e 628 e la breve ai versi 369, 470.

Come prevedibile i nomi propri mostrano delle licenze prosodiche: *Abel* (v. 235), *Alecto* (v. 103), *Bonifacius* (v. 188) e *Lombardia* (v. 293) come in italiano. La prosodia è oscillante in *Cremonensium* (v. 472) e *Cremonae* (v. 479). Il nome di *Saulo* viene considerato una volta come spondeo *Saulus* (v. 374) ed una volta come pirrichio, *Saul* (v. 389). Per comodità metrica, Mussato abbrevia la forma del nome proprio normalmente in uso, *Typhoeus*, nel tribraco *Typheus* (v. 299).

Conclusioni

La tragedia *Ecerinis* è considerata un fenomeno letterario, un unicum nell'universo letterario del primo Umanesimo; dopo l'incoronazione di Stazio, infatti, fu la prima opera letteraria che ai primi del Trecento fu premiata con l'incoronazione a poeta del suo autore.

L'*Ecerinis*, pur adottando talune scelte formali esteriormente tipiche del genere tragico, risulta essere frutto di curiose mescolanze tra moduli drammatici simili a quelli delle Sacre rappresentazioni, e puntigliose tendenze a sperimentare stilemi di imitazione senecana.

Vero antecedente dell'*Ecerinis* è l'*Octavia* di Seneca, solo rapportandoci a questa *praetexta* riusciamo a cogliere la continuità del genere tragico che l'*Ecerinis* può rappresentare.

Attraverso l'imitazione senecana, Mussato, compose un'opera innovatrice, che, fondendo elementi classici e temi a lui attuali, restituì la tragedia classica rimodellata e reinterpretata dal sentire moderno dell'uomo del Comune.

Le vicende di Padova fissate nella sua tragedia diventano il paradigma delle sventure umane e guadagnano il posto che era prima rappresentato dal mito classico.

In questo modo la tragedia *Ecerinis* può essere considerata passaggio obbligato nella ricostruzione dell'iter evolutivo del genere tragico che dalla classicità ebbe poi la sua piena espressione nel '500. In questo periodo di transizione l'opera di Mussato si posiziona come uno dei pochissimi esempi di tragedia.

Un tale giudizio non implica che l'opera fosse degna di corona poetica. Estrapolata dal suo contesto l'*Ecerinis* probabilmente non meriterebbe un tale riconoscimento, infatti dal punto di vista letterario è solo un bell'esempio di tragedia ad imitazione senecana, frutto e testimonianza dei lunghi ed approfonditi studi condotti sui classici da Mussato e dal Cenacolo Padovano.

Tuttavia la stessa opera, letta e considerata alla luce delle circostanze socio politiche che caratterizzarono il Comune padovano alla fine del Duecento, assume un significato simbolico tale che l'incoronazione non sembra un evento così inaspettato.

La lettura pubblica della tragedia assunse sicuramente la valenza di propaganda politica antiscaligera, l'incoronazione dell'uomo che con la parola e con azioni dedicò la sua intera esistenza alla difesa della libertà padovana, divenne il più eloquente segnale della volontà cittadina di assecondare le istanze politiche di Mussato.

La cerimonia di incoronazione prevedeva che venissero lette pubblicamente, oltre alla tragedia, anche le *Historiae*, e forse, dopo la prima celebrazione del 1315, proprio i tre libri che Mussato aveva messo in versi con il titolo di *De obsidione Patavii* e che narrano dell'occupazione della città da parte dello scaligero.

Riletta in questa luce tutta la cerimonia assume un significato propagandistico, aggiungiamo inoltre che con il mutare delle condizioni politiche la lettura pubblica delle opere mussatiane fu interrotta, evidente segnale che l'interpretazione che si dava a tale cerimonia era tutt'altro che letterario.

Agli occhi del lettore moderno l'*Ecerinis* è solo un tentativo di imitazione senecana; il pathos che le tragedie greche ancora oggi riescono a trasmettere non si trova nella tragedia padovana.

Mussato non è riuscito a creare una tragedia universale, in cui le vicende dei personaggi diventano paradigma dell'esistenza umana.

Purtroppo l'*Ecerinis* resta legata al suo tempo, al suo ambiente e ai protagonisti di quelle vicende. Senza questo back ground le pene subite dai

Padovani, e le parole tremende di Ezzelino non lasciano in noi che disappunto ed in alcuni casi raccapriccio, ma non ci coinvolgono emotivamente.

Possiamo anche chiederci quale fosse lo scopo di Mussato, forse non voleva cercare di compiere un'opera che avesse valenza universale, forse facendo sfoggio della sua erudizione e della sua conoscenza di Seneca, voleva solo servirsi di uno strumento che, apparentemente solo letterario, fosse invece l'ennesimo tentativo di lotta politica.

Oppure semplicemente si cimentò in un genere letterario difficile e al tempo stesso caduto in disuso, che costituiva per lui una sfida, un mettere alla prova la sua conoscenza e la sua perizia nell'imitare un autore così tanto studiato ed apprezzato.

Dai suoi scritti traspaiono tutte queste componenti, per noi ha un grande valore sia storico che letterario.

Storico poiché si inserisce nei documenti che, con le cronache del tempo, sono la testimonianza della tirannide ezzeliniana, e letterario perchè ci permettere di ricostruire un percorso unitario che dalla tragedia classica arriva alla tragedia cinquecentesca.

Infine Mussato sa esprimere, per la prima volta dopo l'avvento del Cristianesimo, una ferma coscienza dell'autonoma dignità del «drammaturgo», e del suo potenziale collegarsi alle alte funzioni politiche dei tragediografi antichi.

Bibliografia

L'opera di Albertino Mussato

L'editio princeps apparve a Venezia nel 1636 e riuniva la maggior parte dell'opera di Mussato ad eccezione degli *Argumenta tragediarum Seneca*, del *Contra casus fortuitos*, dei poemi *Cunneia* e *Priapeia*, del *De lite inter Naturam et Fortunam*, della lettera indirizzata a Francesco di Giunta di Tizzana, dell'*Evidentia tragediarum Seneca*, della *Questio de prole* e del *Seneca Vita et Mores* :

F. OSIUS, L. PIGNORIUS, N. VILLANUS, *Albertini Mussati Historia Augusta Henri VII Caesaris et alia quae extant omnia*, Venetiis, 1636.

Una seconda raccolta, simile alla precedente, apparve a Leiden nel 1722:

J.G. GRAEVIUS, P. BURMANNUS, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* VI, 2, Leiden, 1722.

Una terza opera, che contiene solo la tragedia e l'opera storica, è composta, alla luce dei due libri prima citati, a Milano nel 1727:

L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, x, 2, Milano, 1727.

Dopo il 1722 l'opera di Mussato fu oggetto dei seguenti studi:

Argumenta tragediarum Senecae

E. FRANCESCHINI, *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938.

A.CH. MEGAS, *Albertini Mussati Argumenta tragoediarum Senecae, Commentarii in L.A. Senecae tragoedias, Fragmenta nuper reperta cum praefatione, apparatu critico, scholiis edidit*, Salonicco, 1969.

Cento ex P. Ovidii Nasonis libris V De Tristibus ad filium

Centone ovidiano ... tradotto in versi italiani da N. Mussato, Padova, 1802.

Contra casus fortuitos

GUI. BILLANOVICH, GUGL. TRAVAGLIA, *Per l'edizione del De lite inter Naturam et Fortunam e del Contra casus fortuitos di Albertino Mussato*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova, XXXI-XLIII (1942-54), pp. 279-293.

A MOSCHETTI, *Il De lite inter Naturam et Fortunam e il Contra casus fortuitos di Albertino Mussato*, in **Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli, 1927, pp. 567-599.

Cunneia

V. CRESCINI, *Poesie inedite di Albertino Mussato*, in «Giornale degli eruditi e dei curiosi» V, (1884-1885), pp. 125-128.

C. CALÍ, *Due epistole latine di Albertino Mussato a Giovanni da Vigonza*, in «Rivista Etnea di lettere, arti e scienze» I, 1893, pp. 21-24.

De gestis Italicorum post Henricum VII Cesarem

L. PADRIN, *Sette libri inediti del De gestis Italicorum post Henricum VII, di Albertino Mussato*, in «Monumenti storici pubblicati della Regia Deputazione Veneta di Storia Patria» s.3, III, Venezia, 1903.

L. PADRIN, *Albertino Mussato, Il principato di Giacomo da Carrara, primo signore di Padova*, Padova, Nozze Squarcina Rossi, 1891.

Ecerinis

L. PADRIN, *Ecerinide, tragedia, con uno studio di Giosué Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1900.

Le traduzioni:

a) in italiano:

Ezzelino, di L. MERCANTINI, Palermo, 1868.

Ezzelino, in versi opera di F. BALBI, Venezia, 1869.

Eccelinide, di A. DALL'ACQUA GIUSTI, Venezia, 1878.

Eccerinis, di M. MINOIA in *Della vita e delle opere di Albertino Mussato*, Roma, 1884, pp. 269-292.

Ecerinide, parzialmente tradotta da A.G. BARRILI, in «Nuova Antologia», a.30, 1895, vol. 59 e 60, fasc. 20 e 21.

Ecerinide, in versi di M.T. DAZZI, Città di Castello, 1914.

Ecerinide, di C. CIMEGOTTO, in «Rivista d'Italia», XVIII, (1915), 5.

Ecerinide, di M. DI ZONNO, Bari, 1934.

Ecerinide, di E. FRANCESCHINI, in *Teatro latino medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1960, pp. 120-137.

Ecerinis, di L. MOTTA, in F. DOGLIO, *Teatro tragico italiano*, Parma, 1960, pp. 3-49.

Ecerinide, di M.T. DAZZI in *Il Mussato preumanista*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, pp. 140-158.

Ecerinide, di E. FACCIOI, in *Il teatro italiano dalle Origini al Quattrocento*, t.I, Torino, Einaudi, 1975.

b) in tedesco:

Ecerinus, di R. ENGELSING, *Albertino Mussato, Der Tyrann, Tragödie*, Berlin, 1967.

Ecerinis, di H. MÜLLER, *Früher Humanismus in Oberitalien, Albertino Mussato: Ecerinis*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1987, pp. 93-197.

c) in inglese:

Ecerinis, di R.W. CARRUBA, *The tragedy of Ecerinis*, Pennsylvania, State University, 1972.

Ecerinis, di J.B. BERRIGAN, München, 1975.

Epistolae metricae

E. CECCHINI, *Le epistole metriche del Mussato sulla poesia*, in **Tradizione classica e letteratura umanistica per Alessandro Perosa*, a c. di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci, Roma, 1985, I, pp. 95-119.

G. MONTICOLO, *Poesie latine del principio del secolo XIV nel codice 277 ex Brera al Regio. Archivio di Stato di Venezia*, in «Il propugnatore», n.s. , III, P. II (1890), 244-303.

STUDI

G. ALBINI, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e l'egloga di Giovanni al Mussato*, Bologna, Zanichelli, 1965.

G.C. ALESSIO - C. VILLA, *Il nuovo fascino degli autori antichi fra i secoli XII e XIV*, in *Lo spazio letterario di Roma antica* vol. III, pp. 473-511, Roma, Salerno Editrice, 1990.

F. AMOROSO, *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*, Palermo, 1984.

G. ANSELMi, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, Clueb, 1988.

R. ARGENIO, *La vita e la corte nei drammi di Seneca*, in «Rivista di studi classici» 17, pp. 339-48, 1969.

M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974.

–, *La tragedia del 500*, Torino, Einaudi, 1977.

G. ARICO, *Atti del primo seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo, Gruppo interuniversitario di ricerca sulla tragedia romana, 1987.

G. ARNALDI, *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, Roma, Istituto storico italiano per il medioevo, 1963.

- , *I cronisti di Venezia e della Marca Trevigiana*, in *Storia della cultura veneta dalle origini al trecento* di Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986
- , *Il mito di Ezzelino da Rolandino al Mussato*, in «La cultura», 1980.
- , *Comuni e Signorie nell'Italia nord orientale e centrale*, in *Storia d'Italia* diretta da Giuseppe Galasso, Vol. II t. I pp.231-296, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1987
- R. ASSUNTO, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale, con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milano, Marzorati, 1975.
- P. BALDAN, *Dante, Mussato e il Colle di Romano*, in «Nuovi studi ezzeliniani» 21, t. II, 1992, pp. 575-588.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il tragico cristiano: da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003.
- M. BATKIN LEONID, *Gli umanisti italiani, stile di vita e di pensiero*, Roma - Bari, Laterza, 1990.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale, Una proposta per la Commedia*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1983.
- L. BATTEZZATO, *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del Convegno, Scuola normale superiore, Pisa 14-15 giugno 2002, Amsterdam, A.M. Hakkert, 2003.
- A. BELLONI, *Il commento antico all'Ecerinis e il luogo di nascita di Albertino Mussato*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 1-2, 1906, p. 29.
- , *Dante e Albertino Mussato*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», 1916, Torino, pp. 209-264.
- , *Una visione dell'oltretomba contemporanea alla dantesca*, in «Rassegna nazionale» ser.2, 36, 1921, pp. 20-31.
- J.R. BERRIGAN, *The Ecerinis: a Prehumanistic View of Tyranny*, in «Delta Epsilon Sigma Bulletin», 12, 1967, pp. 71-86.
- , *Early Neo-Latin Tragedy in Italy*, in «Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis», 1971, p.782.

- , *Latin tragedy of the Quattrocento*, in «Humanistica Iovaniensia» 23, 1973.
- , *Prehumanist Views of Domestic Violence in the Early Trecento*, in «Studies in Mediaeval Culture» 5, Milano, 1975, pp. 159-631. *Albertino Mussato, Ecerinis, Antonio Loschi, Achilles*, Monaco, Fink, 1975.
- GUI. BILLANOVICH, *Appunti per la diffusione di Seneca tragico e Catullo*, in **Tra Latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Editrice Antenore, 1974, pp. 147-166.
- , *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta*, vol. II: *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 56-62.
- , *La biblioteca di Pomposa*, in «Medioevo e Umanesimo», 86, (1994), pp. 213-232.
- , *Veterum vestigia vatium, nei carmi dei preumanisti padovani. Lovato Lovati, Zambono d'Andrea, Albertino Mussato e Lucrezio, Catullo, Orazio (carmina), Tibullo, Propertio, Ovidio, (Ibis), Marziale, Stazio (Silvae)*, in «Italia medievale ed umanistica» I, (1958), pp. 155-243.
- , *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta II*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 56-85.
- , *Abbozzi e postille del Mussato nel Vat. lat. 1769*, in «Italia medievale ed umanistica», 28 (1985), pp. 7-35.
- , *Il Cicerone di Rolando da Piazzola*, in «Italia medievale ed umanistica», 28 (1985), pp. 37-47.
- , *Per l'edizione del «De Lite inter Naturam et Fortunam» e del «Contra casus fortuitos» di Albertino Mussato*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-XLIII (1942-1954), pp. 279-95.
- G. BILLANOVICH, *Dal Medioevo all'Umanesimo: la riscoperta dei classici*, Milano, CUSL, 2001.
- , *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Discorsi universitari, 14, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953.

- , *Tra Dante e Petrarca*, in «Italia Medievale e Umanistica» VIII (1965), pp. 1-44.
- , *I primi umanisti e l'antichità classica*, in *Classical Influences on European Culture A. D. 500-1500, Proceedings of an international conference held at King's College, Cambridge, April 1969*, Cambridge, 1971.
- , *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo*, vol. 2, Padova, Antenore, 1982.
- , *Il Livio di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in «La bibliofilia» 85 (1983), pp. 125-148.
- , *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in «La Bibliofilia» 85, 1983, pp. 149-69.
- , *Il Seneca tragico, e i primi umanisti padovani*, in «Medioevo e Umanesimo» 86, 1994, pp. 213-232.
- , *Pomposia monasterium modo in Italia primum*, in *Pomposia monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, Padova, Antenore, 1994, pp.1-9.
- , *Lovato Lovati, il Giustino e il Beda di Pomposa*, in *Pomposia monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, Padova, Antenore, 1994, pp.181-212.
- , *Il primo umanesimo italiano: da Lovato Lovati a Petrarca*, in *Pratiques de la culture écrite en France au XV* Studi in onore: G. Ouy, Louvain-La Neuve, 1995, pp. 3-12.
- J.W. BINNS, *Seneca and Neo Latin Tragedy in England*, Costa, 1974, pp. 215-24.
- A. BISANTI, *Suggerioni virgiliane nell'Ecerinis di Albertino Mussato*, in «Schede medievali. Rassegna dell'officina di studi medievali» 20-21, 1991, pp. 141-153.
- , *Albertino Mussato e L'Octavia*, in «Orpheus», 15 (1994), pp. 383-412.
- P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992.

- E. BOLISANI, *Un importante saggio padovano di poesia preumanistica latina*, in «Atti e memorie dell'acc. Patavina di scienze, lettere ed arti», LXVI (1953-54), pp. 61-77.
- , *L'esaltazione di Albertino Mussato nella poesia di Giovanni del Virgilio*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed arti», CXIX (1961), pp.247-279.
- E. BOLISANI - A. MANACA, *La corrispondenza poetica tra Dante e Giovanni del Virgilio*, Firenze, Olschki, 1963.
- G. BONNELLI, *Il carattere retorico delle tragedie di Seneca*, in «Latomus» 37, 1978, pp. 395-418.
- S. BORTOLAMI, *Albertino Mussato: un nuovo autografo e precisazioni biografiche* in «Italia medievale ed umanistica», 28, 1985, pp.189-208.
- , *Da Rolandino a Mussato: tensioni ideali e senso della storia nella storiografia padovana di tradizione repubblicana*, in «Il senso della storia nella cultura medievale italiana. Ricerche storiche maggio agosto 1993», pp. 397-405.
- I. BOSOPPI, *Albertino Mussato Ecerinis: Konkordanz und Frequenzwortlisten*, Hildesheim New York, Olms Weidmann, 1997.
- A.J. BOYLE, *Tragic Seneca: an essay in the Theatrical tradition*, Liverpool, University Press, 1997.
- G. BRADEN, *Renaissance tragedy and the Senecan tradition, Anger's Privilege*, New Haven (Conn), 1985.
- V. BRANCA, *Dizionario critico della letteratura Italiana: Mussato*, Torino, Einaudi, 1986, pp.237-239.
- O. BRENTARI, *Ecelino da Romano nella mente del popolo e nella poesia*, Verona, 1887.
- G. BRUGNOLI, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei: Memorie, classe di scienze morali, storiche e filologiche 8.8 Roma», 1959-1957, pp. 204-287.
- , *Ut patet per Senecam in suis tragediis*, in«Rivista di cultura classica e medievale», 1963.

- P. BUSONERO, *La mise-en-page nei primi testimoni del commento trevetano a Seneca tragico*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- W.M. CALDER, *Seneca, tragedia of Imperial Rome*, in «Classical Journal» 72, 1976, pp.1-11.
- M. CANOVA, *Le lacrime di Minerva: lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- H.V. CARBONE, *The Octavia, Structure, Date and Authenticity*, in «Phoenix» 31, 1977, pp. 48-67.
- U. CARPI, *I tiranni*, in «L'Alighieri» 12, 1988, pp.7-31.
- R.W. CARRUBA, *A note on Mussato's Ecerinis*, in«Classica et Mediaevalia» 30, 1969, pp. 488-9.
- L. CASARSA, *Il teatro umanistico veneto, la tragedia*, Ravenna, Longo, 1981.
- H.V. CAUTER, *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, Urbana, 1925 (reprint Hildesheim 1970).
- F. CAVIGLIA, *Commenti di ecclesiastici a Seneca tragico: Trevet e Delrio*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- J. F. CHEVALIER, *Albertino Mussato, «Écérinide», «épîtres métriques sur la poésie», «songe»*, (Les classiques de l'Humanisme n. 10), Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- M.A. CERVELLERA, *L'Ecerinis di Albertino Mussato tra teoria metrica ed imitazione di Seneca*, in «Rivista di cultura classica e medievale», 29 1989, pp.151-164.
- M. CHIABO - F. DOGLIO, *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, in *Atti del convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Viterbo, 1979.
- , *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità al rinascimento*, in *Atti del convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Roma, 1987.
- , *Diavoli e mostri in scena dal medioevo al rinascimento*, in *Atti del convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Viterbo, 1988.

- , *Nascita della tragedia di poesia nei vari paesi europei*, in *Atti del convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Viterbo, 1990.
- B. COLFI, *Di un antichissimo commento all'Ecerinide di Albertino Mussato*, Modena, 1891.
- G. CRACCO, *Da comune di famiglie a città satellite*, in *Storia della cultura veneta II*, Vicenza, Neri Pozza, 1988.
- M. CUCCHI, *Dizionario della poesia italiana: i poeti d'ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Milano, Mondadori, 1983.
- R. C. CUSIMANO, *Albertino Mussato and the Politics of Early Trecento Padua: a prehumanist in the transition from Comune to Signoria*, University of Georgia, 1970.
- R. DACHSELT, *Pathos: Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg, Winter, 2003.
- D. D'ALESSIO, *Ecce homo: il dramma dell'Umanesimo cristiano*, Milano, Glossa, 2000.
- S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 1982.
- M.T. DAZZI, *Intorno alla nascita di Albertino Mussato*, in «Archivio muratoriano», II, 16, pp.263-72, 1915.
- , *L'Ecerinide di Albertino Mussato*, in «Giornale storico della letteratura italiana» LXXVIII, (1921), pp.241-289.
- , *Il Mussato storico*, in «Archivio Veneto», s. V, VI, 1929, pp.357-471.
- , *Intorno alla nascita di Albertino Mussato*, in «Miscellanea di Storia Veneta», s. IV, 1930, pp.1-105.
- , *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia, Neri Pozza, 1956.
- , *Il Mussato preumanista*, Venezia, Neri Pozza, 1964.
- , *Due note dantesche. I. Dante e Mussato*, in **Dante e la cultura veneta*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 1966. pp. 303-4.
- , *Sul poema epico del Mussato*, in «Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova», 86, Padova, 1968, pp.315-33.

- M. DEUFERT, *Textgeschichte und Rezeption der Plautinischen Komödien im Altertum*, Berlin de Gruyter, 2002.
- R. DESMED, *Le cercle des préhumanistes de Padoue et les commentaires des tragédies de Sénèque*, in «Scriptorium», 1971.
- I. DIONIGI, *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano, Mondadori, 1999.
- C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in «Geografia e Storia della Letteratura italiana», Torino, 1967, p.132 ss.
- , *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1960.
- , *Il teatro in Italia*, in « Medioevo e Umanesimo » I, 1995.
- , *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII sec*, Roma, Ente dello spettacolo Editore e Bulzoni, 1995.
- T.S. ELIOT, *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, Milano, Mondadori, 1974.
- E. FACCIOI, *Il teatro italiano dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1975, t.II, pp. 296-333.
- G. FACCIOI, *Della corporazione dei notai di Verona e il suo codice statutario del 1268*, Verona, Lessinia, 1953.
- E. FANTHAM, *Seneca's Troades: A Literary Commentary*, Princeton NY, 1982.
- G. FASOLI, *Un cronista e un tiranno, Rolandino da Padova e Ezzelino da Romano*, in «Atti dell'accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali, Rendiconti» LXXII, Bologna, 1983, pp. 25-48.
- I. FEO, *Tradizione latina*, in *Letteratura italiana*, a c. di Asor Rosa, vol. V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 311-378.
- F. FIORESE, *Rolandinus de Padua, vita e morte di Ezzelino da Romano*, Milano, Mondadori, 2004.
- G. FINK, *Who's who in der antiken Mythologie*, München, Deutschen Taschenbuch Verlag, 2003.

- C. FOLIGNO, *Epistole inedite di Lovato de' Lovati e d'altri a lui*, in «Studi medievali», 1906-1907, pp. 37-58.
- E. FRANCESCHINI, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, in «Studi e note di filologia latina medievale», vol 30, Milano, Vita e Pensiero, 1938.
- , *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, in «Orbis Romanus XI», Milano, Vita e Pensiero, 1938.
- , *L'Ecerinis, Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960.
- Q. GALLI, *Teatro e società nel XIV sec, appunti per uno studio sociologico*, in «Annali della libera università della Tuscia», 1973-1974.
- , *Ezzelinide, tragedia di Albertino Mussato tra laudario e sacra rappresentazione*, in «Misure critiche», 1974, Napoli, pp. 5-17.
- E. GARIN, *L'educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza, 1949.
- , *Umanesimo e Rinascimento*, in «Questioni e correnti di storia letteraria», Milano, Marzorati, 1949.
- , *L'Umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952.
- , *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, vol III, Milano, Garzanti, 1965.
- , *Ritratti di umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967.
- G. GASPARINI, *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1989.
- R. GAZICH, *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia febbraio 1998), Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- G. GENTILINI, *Teatro umanistico veneto: la commedia*, Ravenna, Longo, 1983.
- GERARDO MAURISIO, *Cronaca Ezzeliniana*, introduzione traduzione e note di Flavio Fiorese, prefazione di Girolamo Arnaldi, Vicenza, Neri Pozza, 1986.
- F. GIANCOTTI, *L'Octavia attribuita a Seneca*, Torino, Loescher, 1954.
- G.M. GIANOLA, *Un'ipotesi per il De Obsidione di Albertino Mussato*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, vol. I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, 1983, pp.351-364.

- , *L'Ecerinis di Albertino Mussato tra Ezzelino e Cangrande*, in «Nuovi Studi Ezzeliniani», II, 1992, pp. 537-574.
- G. C. GIARDINA, *L. Annei Senecae Tragoediae, cum apparatu critico*, Bologna, Editrice Compositori, 1966.
- , *Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo*, in «Rivista di cultura classica e medievale» VI, 1964, pp. 171-80.
- , *Due studi sul teatro di Seneca*, in «Studi di Filologia classica», Bologna, Zanichelli, 1963, pp.99-143.
- M. GIOVINI, *Indagini sui poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, Genova, Università di Genova Facoltà di lettere, 2001.
- , *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, 2003.
- A. GLORIA, *Documenti inediti intorno a Francesco Petrarca e Albertino Mussato*, in «Atti del Regio Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», V, VI, 1879-1880, pp. 17-52, VII, 1882-83, pp. 157-78.
- L. GREEN, *The image of Tyranny in Early Fourteenth Century Italian Historical Writing*, in «Renaissance Studies (Journal of the Society for Renaissance Studies) », vol. 7, Oxford, 1993, pp. 335-351.
- R. HAAS, *Chaucer's Monk's tale: An Ingenious Criticism of Early Humanist Conceptions of Tragedy*, in «Humanistica Iovaniensia», 36, 1987.
- M.W. HERREN, *Latin culture in the eleventh century: Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies*, Cambridge, Sept. 9-12 1998, Turnhout, Brepols, 2002.
- R. HOLLANDER, *Tragedia nella Commedia, Il Virgilio dantesco*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 117-54.
- M. HORN MONVAL, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations francaises du théâtre étranger du XV siècle à nos jours*, Paris, Centre National de la recherche Scientifique, 1960.
- J. K. HYDE, *Padua in the age of Dante*, New York, 1966, pp. 165-168.

- A. IANNUCCI, *Dante's theory of Genres and the Divina Commedia*, in «Dante Studies», 91, 1973, pp. 1-25.
- J. JACQUOT, *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.
- L. JENAROB MAC LENNAN, *Remissus est modus et Humilis*, in «Lettere italiane», 31, 1979, pp. 406-418.
- H. A. KELLY, *Tragedy and Performance of tragedy in Late Roman Antiquity*, in «Traditio» 35, 1979, pp. 21-44.
- , *Aristotle Averroes Alemannus on tragedy: the influence of the Poetics on the Latin Middle Ages*, in «Viator», 10, 1979, pp. 161-209.
- , *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, University of California Press, 1989.
- , *Ideas and forms of tragedy from Aristotele to the Middle Ages*, University of California Press, 1993.
- , *Interpretation of Genres and by Genres in the Middle Ages*, in «Interpretation: Medieval and Modern The J. A.W. Bennet memorial Lectures», Eight Series, Pörouse, 1993, pp. 107-122.
- L. KING MARGARET, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel 400*, Roma, Il Veltro, 1989.
- L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la diffusione dei testi classici nel Veneto al tempo del Petrarca*, in «Classical Influences on European Culture A.d. 500-1500», R.R. Bolgar Cambridge University Press, 1971, pp. 73-80.
- L. LAZZARINI, *Francesco Petrarca e il primo umanesimo a Venezia*, in «Umanesimo europeo e umanesimo veneziano», Firenze, 1963.
- C. LEONARDI, *Letteratura latina medievale (secoli VI XV)*, Tavarnuzze, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002.
- G. LIDONNICI, *La corrispondenza poetica di Giovanni del Virgilio con Dante e il Mussato, e le postille di Giovanni Boccaccio*, in «Giornale dantesco», 21, 1913, pp. 205-243.

- V. LIPPI BIGAZZI, *I commenti veneti all'Ecerinis del Mussato e all'Ars amandi di Ovidio e i loro autori*, in «Italia medioevale ed umanistica», XXXVIII, Padova, 1995, pp.21-140.
- A. MANCINI, *Un nuovo codice dell'Epistola a Can Grande*, in «Studi Danteschi», 24, 1939, pp. 111-122.
- S. MARCHITELLI, *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca*, in «Museum Helveticum», 56, fasc. 1, 1999, pp. 36-63, fasc. 2, pp. 87-104.
- A. M. MARCOSIGNORI, *Il concetto di Virtus tragica nel teatro di Seneca* in «Aevum», 34, 1960, pp. 217-233.
- G. MARI, *Poetria magistri Johannis Anglici de arte prosayca metrica et rithmica (Giovanni di Garlandia)*, in «Romanische Forschungen», XIII, 1902, pp. 140 ss.
- F. MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Garzanti, 1974.
- G. MARTELOTTI, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*, in «Scritti petrarcheschi», Padova, Antenore, 1983, pp. 110-140.
- , *Mussato, Albertino*, in « Enciclopedia Dantesca», III, Roma, 1971, 1066b-1068b.
- P. MARZIALE BARTOLE, *La rinascita del dodicesimo secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- F. MAZZONI, *Per l'Epistola a Cangrande*, in «Studi in onore di Monteverdi», Modena, 1959 pp. 12-16.
- G. MEDRAZZOLI, *Seneca in Dante, dalla tradizione medievale all'officina dell'autore*, Firenze, Le Lettere, Collana Quaderni Società Dantesca italiana, 1990.
- A.CH. MEGAS, *O proumanistikos kuklos tes padouas (Lovato Lovati Albertino Mussato) kai oi tragodies tou L.A.Seneca*, Salonicco, 1967.
- , *Mussato Albertino: Lucii Annei Senece cordubensis vita et mores*, Salonica, Ed Anastasios, 1967.
- , *A. Mussati, Argumenta tragoediarum Senece, commentarii in L.A. Senecae tragoedias fragmenta nuper reperta*, Salonicco, 1969, p. 157-62.

- A. MICHEL, *Rhétorique et poétique au Moyen Age: colloques organisés à l'Institut de France les 3 mar et 11 décembre 2001 par l'Association "Rencontres médiévales européennes"*, Turnhout, Brepols, 2002.
- M. MINOIA, *Della vita e delle opere di Albertino Mussato*, Roma, 1884.
- MULLER HUBERT, *Fruher Humanismus in Oberitalien: Albertino Mussato: Ecerinis*, Frankfurt, Plang, 1987.
- E. MUSACCHIO - G. PELLEGRINI, *Introduzione alla difesa della «Commedia» di Dante di J. Mazzoni*, Bologna, Cappelli, 1982.
- C. MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1972.
- B. NARDI, *Osservazioni sul medievale accessus ad auctores in rapporto all'Epistola a Cangrande*, in «Saggi e note di critica dantesca», 1966, Milano.
- S. NATOLI, *Libertà e destino nella tragedia greca*, a c. di G. Caramore, Brescia, Morcellaria, 2002.
- F. NOVATI, *Poeti Veneti del Trecento. A.da Tempo, A.Mussato, J. Flabiani, A. da Trebano*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», I, Venezia, 1881, pp. 130-141.
- , *La biografia di Albertino Mussato nel De scriptoribus illustribus di Sicco Polentone*, in «Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», II, Roma, 1883, pp. 79-92.
- , *Nuovi studi su Albertino Mussato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VI, pp. 177-200, VII, pp. 1-47, 1886.
- , *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medioevo*, Milano, Hoepli, 1897.
- , *Nuovi aneddoti sul cenacolo letterario padovano del primissimo Trecento*, in «Scritti storici in memoria di G. Monticolo», Venezia, 1922, pp. 169-192.
- D.H. OGDEN, *The staging of drama in the medieval church*, Newark, University of Delaware Press, 2002.
- I. OPELT, *Due note senecane II: Un imitatore preumanista di Seneca: Albertino Mussato*, in «Koinonia», 12, 1988, pp. 61-69.

- L. PADRIN, *Mussato Albertino: Ecerinide tragedia*, Bologna, Forni, 1969.
- , *Opere di A. Mussato*, Bologna, Zanichelli, 1900.
- L. A. PANIZZA, *Seneca's fortuna in Fourteenth Century Italy and Anselm's Ontological Proof*, in «Reading Medieval Studies», 7, 1981, pp. 62-80.
- C. PAOLAZZI, *Dante e la «Comedia» nel Trecento: dall'epistola a Cangrande all'età del Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- E. PARATORE, *L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del Tre e Quattrocento*, in «La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo», Viterbo, 1980, pp. 21-45.
- M. PASTORE STOCCHI, *Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles: «Seneca poeta tragicus»*, in * *Le Tragedies del Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, pp. 11-36.
- , *Dante, Mussato e la Tragedia*, in * *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 251-262.
- P. PELLEGRINI, *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno di Belluno 5 nov. 1999, Firenze, L.S. Olschki, 2001.
- D. PERROCCO, *Albertino Mussato e l'Ecerinis*, in * *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, I, Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, 1983, pp. 337-349.
- R.H. PHILIP, *The manuscript tradition of Senecas' tragedies*, *The Classical Quarterly*, 1968, pp. 150-179.
- S. PIACENTI, *Ludus de Antichristo: rappresentazione dell'Anticristo*, Siena, Cantagalli, 2001.
- G. PICCIOLI, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche* in «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna: serie Storia del teatro», Milano, Vita e Pensiero, 1968, vol. I, pp. 60-93.
- S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma, 2001.
- N. PIRROTTA, *Il teatro classicheggiante, intermedi e musiche frottolistiche*, in «Li due Orfei», Torino, 1975, pp. 1-40.

- S. PITTALUNGA, *Osservazioni sull'Ecerinis di Albertino Mussato*, in **Ottavo Congresso di Studi Umanistici*, Sassoferato, Sandalion a c. di M.T. Bobbio, 1988, n. 10-11, pp. 194-203.
- , *Modelli classici e filologia nell'Ecerinis di Albertino Mussato*, in «Studi Medievali», Spoleto, 1988, s. XXIX, I, pp. 267-276.
- , *Memoria Letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico nel Medioevo e nell'Umanesimo*, in «Mediaevalia Lovaniensia», 1995, s. I, Studia XXIV, pp. 45-58.
- , *Antiche gesta e delitti di re scellerati* (tragedia e popolo fra Medioevo ed Umanesimo), in *Tragedie popolari del Cinquecento europeo*, Convegno di studi, Anagni, 5-7 luglio 1996, Roma Anagni, 1996, pp. 15-34.
- C.F. POLIZZI, *Nuovi documenti e ricerche sul cenacolo preumanistico padovano*, in «Italia medievale ed umanistica», 28, Padova, 1985, pp.137-188.
- , *Ezzelino da Romano, signoria territoriale e comune cittadino*, in **Studi e documenti ezzeliniani*, Comune di Romano d'Ezzelino, 1989.
- B. POWELL, *Writing and the origins of Greek literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- E. RAIMONDI, *Dante e il mondo ezzeliniano*, in **Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 126-139.
- , *Una tragedia del 300*, in «Metafora e Storia», Torino, 1970, pp. 142-162.
- , *L'aquila e il fuoco di Ezzelino*, in «Metafora e Storia», Torino, 1970, pp. 123-46.
- M. RAPISARDA, *La signoria di Ezzelino da Romano*, Udine, 1965.
- L. D. REYNOLDS, *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983.
- , *D'Homere à Erasme, la transmission des classiques grecs et latins*, Parigi, 1988.
- B. RIBÉMONT, *Littérature et encyclopédies du Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2002.
- S. RIZZO, *Ricerche sul latino umanistico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

- G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia* (Mussato, Petrarca), Roma, Bulzoni, 1976.
- D. ROSSI, *Le egloghe viscontee di Jacopo Allegretti*, Zurigo, Hildesheim, 1984.
- R. H. ROUSE, *The A text of Senecas' tragedies in the thirteenth century*, «Revue d'histoire des textes», I, 1971, pp. 93-121.
- F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.
- , *Comedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- R. RUGGIERI, *Un senechiano commento et un senechiano malgre lui: Albertino Mussato e Albert Camus*, in «Giornale italiano di Filologia», 24, Roma, 1972, pp. 412-26.
- R. SABBADINI, *Postille alle epistole inedite di Lovato*, in «Studi Medievali», II Spoleto, 1906-7, pp. 255-262.
- , *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV, XV*, voll II, Firenze, 1905-1914.
- , *Il metodo degli umanisti*, Firenze, Sansoni, 1920.
- T. SAFFIOTTI, *I Giullari in Italia: lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990.
- W.P. SISLER, *An edition and translation of Lovato Lovati's Metricals epistles, with parallel passages from ancient authors*, Ann Arbor, Mich. University Microfilms International, 1983.
- T. SOFFANO, R. Sabbadini, *Opere minori, I, Classici e Umanisti da codici latini inesplorati*, in «Medioevo e Umanesimo», 87, Padova, 1995.
- J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- A. STAÜBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, in «Rivista di cultura classica e medievale», 1968, pp. 124 ss.
- G. STEINER, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, London, Routledge, 2003.

- F. TATEO, *La teoria degli stili e le poetiche umanistiche*, in «Convivium», XXVIII, 1960, pp. 142-164.
- , *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960.
- A. TISSONI BENVENUTI – M.P. MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento, le Corti padane*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1983.
- P. TOSCHI, *Ezzelino da Romano nella leggenda*, in «Studi Ezzeliniani», Roma, 1963, pp. 205-223.
- A. TRAINA, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- , *A Mussato Ad collegium artistarum epistola 100*, in «Vichiana», 14, 1985, pp. 167-9.
- B.L. ULLMAN, *The Origins of Italian Humanism*, in «Studies in the Italian Renaissance», 38, Roma, 1955.
- , *Studies in the Italian Renaissance*, in «Storia e Letteratura» 51, Roma, 1955.
- C. VILLA, *La ripresa della tradizione classica*, in *Storia della Letteratura italiana* di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- , *Un'ipotesi per l'Epistola a Cangrande*, in «Italia medioevale e umanistica», 24, 1981.
- G. VINAY, *Studi sul Mussato: Il Mussato e l'estetica medievale*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1949, pp. 113-159 e pp. 215-246.
- , *La commedia latina del sec XII*, in «Studi medievali», 18, 1952, pp. 209-71.
- R. WEISS, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1989.
- , *Lovato Lovati*, in «Italian Studies», 1951, pp. 3-28.
- , *La cultura preumanista veronese e vicentina del tempo di Dante*, in **Dante e la cultura veneta*, Atti del convegno di studi della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, 1966, pp. 263-72.
- , *Dante e l'umanesimo del suo tempo*, in «Lettere Italiane», 19, Firenze, 1967, pp. 279-90.

- H. WIERUSZOWSKI, *Rhetoric and the Classics in Italian Education of the Thirteenth Century*, in «Politics and Culture in Medieval Spain and Italy», Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 589-627.
- N.G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia: gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- R. G. WITT, *In the footsteps of the ancients The origins of humanism from Lovato to Bruni*, Brill, Leiden, Boston, 2000.
- T. WCLASSICS, *Dante narratore. Saggio sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975.
- G. ZANELLA, *Opere, Saggi critici, Scritti vari su A. Mussato*, a c. di Manlio Pstore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1988.
- R. ZANON, *Corrispondenza inedita del Carducci al Padrin per l'edizione dell'Ecerinis*, in «Medioevo e Rinascimento», Padova, 1979, pp. 492-574.
- A. ZARDO, A. MUSSATO. *Studio storico e letterario*, Padova, Drago, 1884.
- , *Padova al tempo di Dante*, Padova, Nuova Antologia, 1910.

La tragedia *Ecerinis* è considerata un fenomeno letterario, un unicum nell'universo letterario del primo Umanesimo; dopo l'incoronazione di Stazio, infatti, fu la prima opera letteraria che ai primi del Trecento fu premiata con l'incoronazione a poeta del suo autore.

Vero antecedente dell'*Ecerinis* è l'*Octavia* di Seneca, solo rapportandoci a questa *praetexta* riusciamo a cogliere la continuità del genere tragico che l'*Ecerinis* può rappresentare. Frutto e testimonianza dei lunghi ed approfonditi studi condotti sui classici da Mussato e dal Cenacolo Padovano, l'*Ecerinis* si propone come un'opera innovatrice, che, fondendo elementi classici e temi attuali, restituì il genere della *tragedia* classica rimodellata e reinterpretata dal sentire moderno dell'uomo del Comune.

Dall'analisi testuale dell'*Ecerinis* sono state evidenziate le varie componenti classiche presenti nell'opera tragica mussatiana, e si estrapolano una serie d'indicazioni che ci permettono di chiarire quali circostanze letterarie e sociali sottendono alla ripresa del genere tragico. L'*Octavia* si offriva a Mussato come modello ideale. La figura di Nerone, efferato tiranno, si ripresentava in tutta la sua crudeltà in Ezzelino. L'analisi comparativa delle due opere tragiche evidenzia

le esigenze letterarie della ripresa di questo genere e la volontà dell'autore di cercare una forma letteraria che fosse veicolo di un messaggio politico contro la tirannide.

La lettura pubblica della tragedia assunse sicuramente la valenza di propaganda politica antiscaligera, l'incoronazione dell'uomo che con la parola e con azioni dedicò la sua intera esistenza alla difesa della libertà padovana, divenne il più eloquente segnale della volontà cittadina.

Silvia Locati e' nata a Milano nel 1968, laureata in Lettere classiche presso l'Universita' Cattolica di Milano, ha conseguito il dottorato in Letteratura italiana presso l'Universita' di Zurigo nel 2003. Dopo una breve collaborazione con l'istituto di Letteratura italiana dell'Universita' di Zurigo si e' trasferita in Cina dove insegna italiano presso il dipartimento di Lingue Europee dell'Universita' di Xiamen.